ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG




VE
RI
TAS



Allgemeine
Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

H. Bellermann in Berlin, Ed. Bix in Triest, C. van Bruyck in Wien, Fr. Chrysander in Bergedorf, H. Deiters in Düren, F. Gehring in Wien, B. Gugler in Stuttgart, G. Jacobsthal in Strassburg, C. Israël in Frankfurt a. M., E. Kamphausen in Barmen, E. Krueger in Göttingen, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., H. Putsch in Berlin, Anton Rée in Kopenhagen, R. E. Reusch in Köln, A. G. Ritter in Magdeburg, W. Scherer in Strassburg i. Els., Fr. Stetter und L. v. Stetter in München, R. Succo in Berlin, A. Thuerlings in Kempten, G. von Tucher in München, S. Weiss in Wien u. A.

Redigirt von

Joseph Mueller.

IX. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.
1874.



Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss

zum IX. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1874.

(Von *J. Müller.*)

Grössere Aufsätze.

A.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 7. Januar 1874. Nr. 1. IX. Jahrgang.

„Des einigen deutschen Reiches Musikzustände"

sind vor einiger Zeit von einem bekannten Musiker in »Zwölf Briefen« besprochen, welche die Aufmerksamkeit weiterer Kreise erregt haben müssen, da sie bereits in zweiter Auflage vorliegen.*) Vieles von dem, was hier gesagt worden ist, kann zu jeder Zeit gesagt werden und ist von satirischen oder moralisirenden Kunstschriftstellern auch zu verschiedenen Zeiten wesentlich gleich dargestellt; denn es berührt Dinge, die im Alltagsleben eines lebhaften Kunstgetriebes unvermeidlich sind und über welche man am liebsten nicht viele Worte verliert.

In dem Kernpunkte dessen, was der Verfasser vorträgt, glaubt er aber die Bedürfnisse der Kunst unserer Zeit und die innersten musikalischen Regungen unseres Volkes verlautbart zu haben, und dies ist daher ein Gegenstand, welcher der aufmerksamsten Beachtung werth ist. Nur schade, dass die Darstellung nicht methodischen Schrittes vorgeht, sondern hin und her fährt, was auf den Mangel eines bewussten Zieles zu deuten scheint, den die wortreiche erregte Schreibart wohl verhüllen aber nicht verbergen kann. Wer den »Inhalt« der zwölf Briefe überblickt, wie der Verfasser selber S. 175—176 ihn angiebt, wird zweifelnd fragen, in welchen gemeinsamen Zielpunkten diese Allerweltsbetrachtungen zusammenlaufen mögen: und die Lectüre der übrigen 174 Seiten wird ihm schwerlich eine genügende Antwort darauf geben. Herr Meinardus denkt hierüber allerdings anders; nach seiner Ansicht hat er einen ganz festen »Faden« mit »Knotenpunkten« auf dem »Rocken« sitzen, und diesen »spinnt er ab«. Er sagt Seite 4: »Vorfragen in Betreff der allgemeinen Aufgabe der Tonkunst im Kulturleben des deutschen Volkes, zumal in ihrer Wechselwirkung zum wieder erwachten nationalen Bewusstsein; eine Uebersicht der Musikzustände zunächst hinsichtlich der musikalischen Erziehungsmittel in Volksschulen, Seminarien, Gymnasien (Alumnaten), Universitäten und öffentlichen Musikbildungsanstalten; ferner die öffentliche Musikpflege in Körperschaften instrumentaler, vocaler und aus beiden Seiten gemischter Gattungen; dann das Musikgewerbe, Literatur, Journalistik und Kritik; endlich das Leben des einzelnen Fachmusikers, sein Verhältniss zur bürgerlichen Gesellschaft, zu seinen Fachgenossen; die Parteiungen unter denselben, ihre feindlichen Gegensätze und deren Vermittelung durch gemeinschaftliche Berührungen: das sind die Knotenpunkte des Fadens, der sich auf dem Rocken deutscher kulturgeschichtlicher Betrachtung abzuspinnen haben wird.«

Herr Meinardus geht davon aus, dass die bildenden Künste »in Form und Wirkung kosmopolitisch dehnbar sein mögen«, aber »nicht Dichtkunst und Musik trotz weitverbreiteter Gegenmeinungen«. Unmittelbar hieran schliesst sich der Satz: »Die deutsche Tonkunst zumal von der italienischen und französischen zu unterscheiden, das ist eine Aufgabe, die auch Fernstehende, welche nur über die nothdürftigsten Naturgaben verfügen, ohne Mühe zu lösen vermögen.« (S. 3.) Hierbei möchte man sich nur die Bemerkung erlauben, dass das, was schon ein Fernstehender mit dürftigen Naturgaben, also ein Unmündiger, zu lösen vermag, unmöglich ein würdiges Problem für den Berufenen sein kann. Und wozu dieses Alles? Der Verfasser gehört also auch zu Denen, welche sich gern so tief in das Deutschthum einnisten möchten, dass sie nichts mehr erblicken, als Himmel und Deutschland. Dieser fast krankhaft schwächliche Trieb, genährt durch die politische Hochfluth der Zeit und die jüngsten unerwarteten Kriegserfolge — wie bald würde er, wenn er überhand nähme, uns von der glänzenden Höhe politischer Macht wieder herunter bringen! Die Musik, das heisst also doch wohl die wahre Musik, soll nicht kosmopolitisch sein: nun, eine Musik, die weiter nichts ist als national, verdient kaum beachtet zu werden und wird auch in der That als Kunst nicht ernstlich beachtet. Man begegnet ihr auf Strassen, in Tanzsälen, Kirchen und Processionen, und ausserdem wohl noch in Reiseberichten und Volksliedersammlungen; sie gedeiht und blüht mitunter schön wie Gras und Blumen, aber ein höheres Leben ist nicht in ihr, es sei denn im Keime. Als wirklich musika-

*) Des einigen deutschen Reiches Musikzustände. Zwölf Briefe von Ludwig Meinardus. 2. Auflage. Oldenburg, Schulze. 1873. 176 Seiten in 8⁰. Das Büchlein führt noch (als Ballast oder Luxus?) den zweiten Titel »Kulturgeschichtliche Briefe über deutsche Tonkunst«. Wir glauben, es wäre wohlgethan, das bombastische Wort »kulturgeschichtlich« einmal zehn Jahre lang ausser Gebrauch zu setzen.

lische Völker bezeichnet man aber nur diejenigen, welche eine mehr als nationale, welche eine kosmopolitische Musik zu produciren vermochten. Von den übrigen Künsten gilt das Gleiche, es ist in diesem Betracht kein Unterschied unter ihnen. Ungleich sind sie nur in der Schwierigkeit, von den jeder Kunst gegebenen nationalen Unterlagen sich loszulösen: in dieser Hinsicht können Dichtung und Vocalmusik natürlich weniger leicht auf die kosmopolitische Völkerstrasse gelangen, als Instrumentalmusik und Malerei. Wenn man eine Sache ihrem Wesen nach erkennen will, so muss man sie rein für sich, ohne Rücksicht auf irgendwelche Nebenbeziehung, betrachten. Dies ist die erste Bedingung jedes Urtheils, welches auf Unbefangenheit Anspruch macht. Auch das Nationale ist eine an sich der Kunst fremde, wenn auch sehr gewichtige Nebenrücksicht, und man muss in dieser Hinsicht die Fähigkeit sich aneignen, wenigstens ebenso unbefangen die Sache zu betrachten, wie diejenigen Künstler gethan haben, auf deren Werke wir doch zunächst pochen, wenn wir uns als national deutsche Musiker in die Brust werfen. Diese Kunstgrössen aber waren sammt und sonders und ohne den geringsten Scrupel Kosmopolitiker; sie sahen das gebildete musikalische Europa an als eine einzige Gesellschaft, nur in verschiedene Schulen und Kunstweisen getheilt. Die Scheidung nach Nationen trat in der eigentlichen Werkstätte der Kunst fast ganz zurück, eben in den gedeihlichsten Perioden und bei den am höchsten stehenden Meistern. Wo aber das Nationale, beziehentlich das Deutsche, mehr hervorkommt, wie z. B. bei unserm Weber, da ist auch sofort ein Rückgang, eine Verkümmerung oder doch Verkleinerung der Kunst zu bemerken. Vorhin sagte ich, man müsse sich die Fähigkeit, die Sache so unbefangen kunstgemäss zu betrachten, aneignen, und in der That, wir müssen diese Fähigkeit uns erst wieder mühsam zu erwerben suchen, die Zeit bringt sie uns nicht entgegen, führt uns vielmehr davon ab. Jede Zeit hat ihre guten Seiten und ihre zur Verirrung verleitenden. Die politisch erfüllte Gegenwart, welche uns Deutschen zugleich das lange entbehrte Gut machtvoller Nationaleinheit gebracht hat, bereitet der Kunst das doppelte Hinderniss, dass sie sie theils barsch abweist, theils einseitigen vorübergehenden Zwecken und Interessen dienstbar macht. Der Künstler muss sich fügen und sucht dieses zu vergessen, indem er sich einredet, jetzt erst durch Aufgehen in das nationale Ganze seine wahre Bestimmung erreicht zu haben. Man blicke nur auf das Resultat. Ueberall in solchen erregten Zeiten vermindert sich die Zahl des Publikums, nämlich die wahre Gemeinde der gläubig andächtigen Verehrer der Kunst, ohne welche diese nicht existiren noch viel weniger zur Blüthe gelangen kann. Wo eine solche Gemeinde vorhanden ist, da gedeiht die Kunst freudig und natürlich. In den Staaten des Alterthums traf dieses meistens zusammen mit den Höhenpunkten der gesammten nationalen Entwickelung, weil diese Staaten ein Einzelleben führten, von kleinen Anfängen zur Vollkommenheit gelangten und sodann in unaufhaltsamem Verfalle endlich untergingen. Die modernen Völker aber sind in ihrem Leben und Gedeihen eng mit einander verkettet, wechselseitig ergreifen sie dieselben geistigen Aufgaben, und was die eine Nation erreicht, ist auch für die andere gethan, zum Genuss wie zur Lehre. Aber auch ein und dasselbe Volk lässt eine Theilung der geistigen Arbeit eintreten, und hierauf namentlich beruht die anscheinend unverwüstliche Verjüngungskraft desselben verglichen mit den Nationen des Alterthums. In den Zeiten, wo eine Nation als solche zu verfallen, zu verkümmern oder doch stille zu stehen scheint, sammelt sie sich auf irgend einem neutralen Gebiete: dann gedeihen die Wunderblumen der Kunst und Wissenschaft in normaler Ueppigkeit, wie niemals zuvor oder nachher. Eine solche Zeit erlebten die Deutschen vom 30jährigen Kriege bis auf Goethe und Beethoven. Was damals entstand, ist ein unvergängliches Zeugniss der ungebrochenen deutschen Lebenskraft; in seiner ersten Anregung, in seiner Kunstform wie in seiner künstlerischen Vollkommenheit ist es aber nicht ein nationales, sondern ein kosmopolitisches oder internationales Erzeugniss. Die Männer der Kunst und Wissenschaft, die erlesensten Vertreter des Internationalen, haben aber einen schweren Stand in Völkerkrisen und bei Verfeindungen grosser Nationen, wie sie jetzt statthaben. In solchen Zeiten ist es für Künstler doppelte Pflicht, die kosmopolitischen Strassen wieder möglichst gangbar zu machen, nicht aber, sich durch ausschliessliches Zurückziehen auf das ohnehin von allen Seiten geförderte und umschmeichelte Nationale noch mehr zu verengen. Wenn unser Verfasser nun sogar bemüht ist, die deutsche Musik vor dem kosmopolitischen Wege zu warnen, so bemerken wir nur, dass er doch erst lernen möge kosmopolitisch zu denken. Indem er diesen Satz von dem eingeschlossenen nationalen Charakter der deutschen Musik an die Spitze seiner Erörterungen stellte, nahm er uns gleich von vorne herein die Hoffnung, dass er irgend eine der Schwierigkeiten, welche den Gegenstand für unsere Zeit bedeutend machen, befriedigend lösen werde.

Seine sehr wortreichen Auslassungen verfolgen die gerade entgegengesetzte Tendenz von derjenigen, welche die deutsche Musik einst gross gemacht hat, denn sie bezwecken, uns den andern Völkern noch mehr zu entfremden in vermeintlichem »Bewusstwerden unserer Vorzüge«, vor welchem Bewusstwerden uns Gott bewahren wolle, da es uns alsobald hochmüthig beschränkt machen und damit einen unserer besten und ältesten Vorzüge, die vorurtheilslose Willigkeit zu lernen, zerstören würde. Namentlich dem »Franzosenthum« sagt Herr Meinardus schlimme Dinge nach. Vor zehn Jahren möchte dieser Protest verdienstlich gewesen sein, jetzt ist er weder muthig noch edel. Die Künstler besonders, wie schon gesagt, haben andere Aufgaben zu erfüllen, als die dünnen Fäden, welche beide Völker noch verbinden, ganz zu zerreissen. Wir sind in Deutschland keineswegs so musikalisch wohlgebettet, dass wir uns von allen unseren Nachbaren loslösen könnten, haben vielmehr zu wachen, damit wir nicht wie Hans im Glück unsere alten Kunstreichthümer wieder einbüssen. Von der »Schwungkraft des neuen deutschen Reiches in politischer Beziehung« erwartet der Verfasser »auch auf das deutsche Kulturleben« wohlthätige Einflüsse, »und darin liegen auch die Grundbedingungen zur Wiedergeburt der Tonkunst aus dem Geiste der deutschen Art und Thatkraft«. (S. 14.) Diesen Worten gegenüber ist es eine recht bemerkenswerthe Thatsache, dass das neue deutsche Reich als eine rein politische Construction die Kunstverhältnisse gänzlich unberührt lässt. Der Titel »Des einigen deutschen Reiches Musikzustände« ist daher nicht correct, denn die Kunstangelegenheiten sind nach wie vor Sache der einzelnen Staaten, und sodann ist das musikalische deutsche Reich grösser, als das politische, weil Oesterreich dazu gehört. Diese nackte Thatsache sollte allein schon genügen, uns von dem patriotischen Bombast zu befreien. Einen wohlthätigen Einfluss der neuen Reichsangelegenheiten auf die Musik wird Niemand nachweisen können, obwohl schon mehrere sehr günstige Jahre verstrichen sind; in Wirklichkeit steht das »Reich« ausser aller Beziehung zur Musik und es ist nicht abzusehen, wie zwischen beiden jemals eine andere als äusserliche Verbindung hergestellt werden

könnte. Namentlich der productive Theil der Musik — also doch wohl das, was der Verfasser sich unter der »Wiedergeburt der Tonkunst aus dem Geiste der deutschen Art und Thatkraft« denken mag — befindet sich in einer wahrhaft kläglichen Lage, weil nirgends mehr im grossen Deutschland dem Componisten Aufgaben von irgend welcher Erheblichkeit gestellt werden. Er sitzt noch, wie vordem, an jedem kleinen Orte im Mittelpunkte des Reiches, nur mit dem Unterschiede, dass ihm die lebendigen Anregungen entzogen sind, die früher selbst der kleinste Hof darbot. Er führt jetzt die Existenz eines Privatmannes wie vielleicht niemals zuvor in dieser Abgeschlossenheit. Wir thun daher wohl, uns hinsichtlich der »Wiedergeburt der Tonkunst« durch neue Compositionen an sehr bescheidene Hoffnungen zu gewöhnen.

Welches ist denn nun unsere Lage? Auch wir glauben nicht, dass Grund zur Muthlosigkeit vorhanden sei: es fragt sich nur, wo die wirklichen Heilquellen zu suchen sind. Wenn der Bestand einer fruchtreichen Kunstthätigkeit an das Vorhandensein einer Gemeinde begeisterter Anhänger geknüpft ist, wie vorhin bemerkt wurde, so scheint es fast, als müsste der Künstler da, wo diese Gemeinde, durch stärkere Interessen in Anspruch genommen, nach und nach schwindet, resignirt dem Verfall seiner Kunst entgegen sehen. Dem ist aber nicht so; die Hülfe liegt in seiner Hand. Das was die Kunstgemeinde anzieht, sammelt und vergrössert, ist nicht eine vorübergehende Geschmackslaune, sondern es ist die vollkommene Darstellung (Reproduction) des künstlerischen Werkes. Diese allein wirkt begeisternd und fesselt auf die Dauer. Das Zauberwort lautet also: Uebe deine Kunst in grösster technisch-geistiger Vollendung aus und du wirst ihr den alten Einfluss sichern. Das vermag hie und da der Einzelne in seinem beschränkten Kreise; aber was er nicht vermag, ist, sich überall rücksichtslos um die beste Ausbildung zu bemühen, denn die Verhältnisse unserer Zeit sind einem förderlichen Privatwirken, wie es früher so natürlich war, durchaus hinderlich. Hier ist nun der Punkt, wo der Staat eintreten muss mit seiner Hülfe, um zurück zu geben, was er auf andere Weise längst genommen hat; er allein vermag es, Einrichtungen zu schaffen, welche die vollkommene Ausbildung der Künstler und die daraus resultirende vollkommene Aufführung der Werke garantiren. Durch beides vereint ist denn das grosse Ziel zu erreichen, welches kein anderes ist als dieses, der Nation ihren musikalischen Charakter zu wahren. Und darin dürfen wir uns stolz als Deutsche fühlen, dass wir dieses Ziel als das höchste bezeichnen, welches gedacht werden kann. Etwas anderes sollte man vom Staate aber auch niemals beanspruchen, namentlich ihn nicht mit »Wiedergeburten« behelligen. Wir sind nicht arm an deutschen Instituten, welche die höchste künstlerische Ausbildung zum Zweck haben, aber unter ihnen hat allein die bekannte preussische Musikschule eine Verfassung und Besetzung erhalten, wodurch sie befähigt ist, den Anforderungen der musikalischen Kunst unserer Zeit nach beiden Seiten hin, in der Lehre wie in der Darstellung, genügen zu können. Die »Hochschule« in Berlin wird daher einmal unsere Normalschule sein.

Fr. Chrysander.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

(Fortsetzung aus Nr. 52 des vorigen Jahrgangs.)

Bertha **Brukenthal**, geb. Baronin Rosenfeld, giebt in Op. **13**[16]) ein Blumenlied, das nach den in Nr. 51 des vorigen Jahrgangs genannten Kunststücken etwas duftiger, mild anmuthend erfreuen mag. Leider ist der Text wimmerig sentimental, der Gesang gewissenhaft declamatorisch; nur dass nichts Affectirtes und Unsingbares drin ist, wird man loben. Weit bessere Aussicht gewährt Op. **14**[17]), welches trotz der doppelten Gefahr des Männergesanges und der Atmosphäre des Weimarschen Hofes (siehe die Titeldedication) doch unter den sechs Männerchören etwa zur Hälfte leidliches, ja wohlklingendes liefert. Das erste: Fischerlied ist hübsch zu singen bis auf das unnütz didaktische Unisono S. 3, 3, 4 zu den Worten »Fischer komm, die See ist fromm« — auch die Organisten-Dormeuse am Schluss ist mehr abwiegelnd als die muthigen Worte sagen wollen. Die Liedworte überhaupt sind nicht eben herzgewinnend, da die H. Heine'sche Stern-Anbeterei eine Lüge ist, an die kein Occidentale glaubt; und die Weimarsche Luft von ehedem sollte wenigstens das Eine gelehrt haben, dass echte Dichtung Wahrheit sei, an die man glaube. — Des Fallerslebers Hoffmann's Schlaflied, ebenfalls gestirnten Inhalts ist minder gewandt in Sang und Führung, doch nicht eben verletzend. — Das vierte Lied von Stolzen Sternchen ist ausnehmend langweilig nicht allein nach der körperlichen Länge, sondern in der steifleinenen Gangart jener stundenlangen Declamation von vierkantigen ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – |, die meist getreulich vertreten sind in 𝄵 ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ‖, wenn auch die Sclavenstimmen »dort unten« ein bischen florisiren — im Ganzen denkt man doch trotz aller »Ehrfurcht vors weibliche Geschlecht« an Shakespeare's Butterfrauentrab: nur die letzte Zeile, wo die Sterne choraliter angebetet werden, bringt etwas Couleur hinein, *più lento*. — Graf Strachwitz' Gedicht Meeresabend — welches wie andere Lieder desselben Dichters beweist, dass man ein liebenswürdig poetischer Mensch sein kann, ohne eben Poet zu sein — hat hier Anlass gegeben zu einem ziemlich singbaren Liede, worin sich melodische Anlage zeigt, leider mit ungelenker Stimmführung S. 11, 1, 4 Bass I, und rhythmischer Verstopfung S. 11, 3, 5—6; auch möchte man gern Durschluss statt der hartherzigen Modulation der letzten 6 Takte; allenfalls Moll-Dur (nach Hauptmann's folgenschwerer Entdeckung), etwa indem Bass I sänge *e* statt *es*, und Tenor II *c' b as g*.

Pauline **v. Decker**, geb. v. Schaetzell, ohne Zweifel die gefeierte Sängerin, die uns aus jungfräulicher Erinnerung unvergesslich geblieben, hat eine Reihe von 10 Liedern Op. 5—14 veröffentlicht, die wir unseren Freunden als wirklich gesungene und singbare empfehlen, zum Theil recht frisch anmuthende, andre mittleren Werthes. Die Singbarkeit ist so ernstlich gemeint, dass das Clavier nirgend vordringlich, noch weniger als »Alleinherrscher im Reich der Töne« (cf. Graf Laurencin) sich geltend macht. Das Duett Op. **5**[18]) ist frisch ge-

16) Die Blumen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Baronin Bertha Brukenthal geborne Baronin Rosenfeld. Op. 13. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (3025. Folio. 5 S. Mk. 0,75

17) Sechs Chöre für vier Männerstimmen componirt von derselben. Op. 14. Ebds. (3026.) Folio. 13 S. Part. Mk. 5. (1. Fischerlied von C. F. Scherenberg; 2. Schlaf auch Du! von Hoffmann von Fallersleben; 3. Frühlingseinzug von Wilhelm Müller; 4. »Ihr stolzen Sternchen«; 5. Meeresabend von Graf Strachwitz; 6. Lied vom Winde von Ed. Mörike.)

18) Die blauen Frühlingsaugen. Gedicht von H. Heine. Duett für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte von Pauline

sungen, voll liebreicher Heiterkeit, und möchte sich sowohl des Textes als der hübschen Stimmkreuzung wegen noch schöner in Sopran und Tenor ausnehmen als, wie hier geschrieben, von weiblichen Lippen allein. Denn Weiber-Duette gleicher Tonhöhe nehmen sich leicht etwas wimmerig zuckersüss aus: Bach und Mozart haben dergleichen lieber in weiterem Umfang als Sopran und Alt gesetzt. Der etwas stockige Schluss könnte, zumal bei Sexual-Differenz der Sänger, mild erleuchtet werden durch fliessende Dehnung.

nämlich statt: etwa so:

und Gegensätzlichkeit der Harmonie, indem die vorletzte Sylbe (*paenultima*) noch eine würzende Septime zu singen hätte. Op. 6 [19]) ist weniger ansprechend, könnte auch ungesungen bleiben. In so ruhiger Bewegung melodisch zu singen, ist seit Händel wohl wenigen gelungen: allenfalls Josephine Lang in ihren schönsten Liedern. — In Op. 7 [20]) ist mehr Clavierfigur als zuvor, aber leicht und fliessend, und den Gesang lieblich färbend: zwar für Ubland's Morgenlied etwas zu schwermüthig — aber dem Sänger wird viel vergeben, der von Herzen singt. Op. 8 [21]) bewegt sich in mondsüchtigen Phantasien des wortgewandten Rob. Prutz — ziemlich kalt declamatorisch wie das Gedicht verdient. Wiederum Sternanbeterei, an die nur der (muhamedanische und anderweitige) Semite glaubt. In Op. 9 [22]) ist Waldduft, Hörnerklang — anmuthend im Eingang und Schluss, ein specifischer ganz deutsch anheimelnder Grundton — träte nur nicht der wälsche Störenfried dazwischen mit schiefer (theatralischer?) Modulation in die Mitte: C-moll in E-dur! — Auch Op. 10 [23]) ist theatralisch situirt mit schon unentbehrlichem, obwohl nicht eben störendem Clavier. Des Fallerslebischen Hoffmann's Lieder, deren manche uns den wahren Dichter zeigen, haben doch auch die zeitgemässe Schwäche zuweilen mehr witzig als plastisch zu florisiren mit mythologischen Fratzen, wie hier z. B. Die Liebe, d. h. Eros persönlich gedacht, soll von dem langen Bengel träumen und ihn als Traumgebild der träumenden Geliebten (vielleicht nicht Liebenden?) präsentiren! Für solch abgeschmacktes Zeug sind diese Töne viel zu gut! Denn sie haben doch Herz, was jener Eros längst verschlafen hat. — Uebrigens — wäre nicht S. 3, 4, 3 die Modulation $B^6 — A^6_4$ angemessener und wirksamer als A^6_4?

Das Verslein von Anast. Grün, welches Op. 11 [24]) besingt, ein einfaches Epigramm, an sich wenig musikalisch, hat hier doch leidliche Betonung erhalten: gar ruhig declamirt ohne Höhen und Tiefen, harmonisch etwas interessanter, im Melodischen fast bewegungslos. — Im folgenden Op. 12 [25]), Calmberg's Frühlingslied, ist der Gesang wiederum mit hübschem Clavierflitter verbrämt, sonst fast volksthümlich: reicher melodischer Inhalt ist weder in den Worten noch im Gesang. Mehr Inhalt in Wort und Ton ergiebt Op. 13 [26]): Reinick's Morgenlied; zwar klingts etwas didaktisch in typisch gemessenen Schritten . . . vielleicht hat der Sängerin ein Männerchor vorgeschwebt: dazu würde sich das Ganze mit geringer Aenderung wohl eignen. — Op. 14 [27]), »Damendienst« von Storm, hat mit dem romanischen Titel (dâme statt wîp) auch eine bekannte Figur der geselligen Zither gebraucht, womit der andalusische Majo noch graziöser als der neapolitanische Lazzarone seine Angebetete ergötzt; es ist der alte Polonaisentritt [Notenbeispiel], der hier heiter genug verwandt wird in ergötzlichem, bald neckischem, bald pathetischem Gesange. Neues ist nicht drin, aber auch nichts Erlogenes: darum wirkt es freundliche Heiterkeit.*)

Soll ein absprechendes Urtheil über diese 10 Opera deren gesammte geistige Configuration feststellen, so ist es dasselbe, was in ähnlichen Fällen schon bessere Kenner geäussert haben: Die weibliche Natur ist empfangend, daher mehr nachempfindend als selbstschöpferisch. So haben wirs erfahren an den höchsten und hehrsten des Geschlechts der Mütter von jeher. Auch Clara Schumann, deren innige Lieder und Impromptu-Ergüsse wir lieb im Herzen hegen und manchen männlichen Missgeburten allerdings vorziehen, macht hier keine Ausnahme: es sind wunderbare Nachklänge, nicht Urgebirgs-Metall, daran man Feuer aus der Seele schlägt. Und unsre Heroinen sind europäisch deutsche Weiber, nicht transatlantische bloomers, die alles können — aber mögen sie Contrapunkt studiren oder Contrabass geigen, es wird doch kein Genius heraus gegeigt.

Eugen Degele Op. 11 [28]) behandelt Goethe's wunderbar einfältiges Lied vom Fischer, diesen erzvolksthümlichen Schatz, in ausgelassen excentrischer Weise, dergleichen man heut als dramatische Ballade registriren würde — etwa im Styl von Schumann's Belsazar, oder nach Schubert's Schillerballaden — gefährliche Muster für die Streber, die mehr Werden als Sein im Geblüte tragen. Statt des feuchten Weibes in himmlisch berückendem Scheine erscheint ein dunkles grollendes Bild von zornigen Wasserwellen in der überreich gesegneten Claviererei, wozwischen die Erzählung und die Geisterstimme pflichtgemäss den Commentar declamirt. — Auch Schubert, der an so viel Goethe'schem und Schiller'schem mehr versucht als geleistet hat, giebt für dieses Lied eine magere Melodie, eher soubrettenhaft als feenhaft, doch macht es etwas besseren liedhaften Eindruck bei geringerer Verstiegenheit und bescheidenerem Clavierspiel. Degele könnte diese theatralische Phantasie mit Weglassung der Worte ganz gut als clavier-phantastisches Impromptu produciren, wo sie dann wirksamer erscheinen möchte, da wirklich etwas künstlerisches Talent sich drin ausspricht, das noch nicht von Zeitkrankheit überwältigt ist — obwohl drohende Spuren von Nachbarschaft der Hospital-Luft der Zukunft wenigstens in den drei Liedern Op. 12 [29])

von Decker, geb. von Schaetzell. Op. 5. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13226.) Folio. 7 S. Pr. 10 Ngr.

19—27) Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte componirt von Pauline von Decker, geb. von Schaetzell. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13227—13235.) Folio.

19) Op. 6. Wenn zwei von einander scheiden. (Heine.) 3 S. 5 Ngr.

20) Op. 7. Morgenlied. (Uhland) »Süsser goldner Frühlingstag«. 3 S. 5 Ngr.

21) Op. 8. Das Mädchen spricht zum Mond. (Prutz.) »Mond hast du auch gesehen«. 5 S. 7½ Ngr.

22) Op. 9. Ein sanfter Frühlingsregen. 5 S. 7½ Ngr.

23) Op. 10. Wenn Alles schläft. (Hoffmann von Fallersleben.) 5 S. 7½ Ngr.

24) Op. 11. Das Blatt im Buche. (Anastas. Grün.) »Ich hab' eine alte Muhme«. 3 S. 5 Ngr.

25) Op. 12. Frühlingsstimmen. (A. Calmberg.) »Die Tannen flüstern's am Felsenhang«. 5 S. 7½ Ngr.

26) Op. 13. Morgenlied. (R. Reinick.) »Bald ist der Nacht ein End' gemacht«. 3 S. 5 Ngr.

27) Op. 14. Damendienst. (Storm.) »Die Schleppe will ich dir tragen« 5 S. 7½ Ngr.

28) Der Fischer, Ballade von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Eugen Degele, Königl. sächs. Hof-Opernsänger. Op. 11. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13301.) Folio. 7 S. 15 Ngr. (Frl. Minna Nanitz zugeeignet.)

29) Drei Gesänge für Alt oder Baryton mit Begleitung des Pianoforte von Eugen Degele. Op. 12. Ebds. (13240.) Folio. 13 S. Pr. 22½ Ngr. 1. Alles stille: Nur zuweilen geht ein Flüstern. (Jul. Rodenberg.) 2. Dein Angesicht so lieb und schön. (H. Heine.) 3. Gedenke mein, wenn am Himmel erglänzend. (Alfred de Musset.)

*) Freundliche sagen wir ausdrücklich, um keinen Berliner Missverstand zu erregen, als wäre die elende Reichstags-Steno-

hindurch wehen. Erstes Lied: Richtig wieder siderischer Cultus, Gedicht von dem Salon-Rodenberger, der sich vielleicht ungern unter die Semiten zählen liesse. Es gilt: den Gruss der Sterne, den unverstandenen, zu verstehen — weil das nun nicht so recht gelingen will, so sinds »Gestalten, die mein Sehnen schafft — diese grüssen und enteilen — spurlos«. — Nun gut, das sagt die Clavierphantasie hinlänglich aus »ohne Commentar«, wie die Zeitungen sich in solchem Fall ausdrücken. Einige unnöthige Prolepsen (wie S. 4, 1, 1 — — 5, 2, 2—3) abgerechnet ists ein ansprechender *moment musical*. Das zweite Lied, das vielgesungene »Dein Angesicht« von H. Heine, ist hier erneuet auf mild ansprechende, zwar mehr declamatorische als plastisch melodische Weise: ein freundliches wohl singbares *Recitativo arioso* mit malerischer Stütze des Claviers ohne instrumentalen Uebermuth, wenn auch ein zeitgemässes Contingent chromatischer Modulationen beigesteuert ist. — Das dritte Lied »Gedenke mein« von Alfr. de Musset ist wieder ganz voll Chroma und Prolepsen, trotz der Länge nicht inhaltreich, auch weniger sangschön als das vorige.

Rob. **Emmerich** Op. 40[30]) besingt ein jammervoll albernes Lied von H. Heine: Frau Mette, in 4 Balladen — in solchen Tönen, die den vermeintlich humoristischen Witzeleien des Poeten vollkommen ebenbürtig und sinngemäss sind: Spielerei, Humbug, Claviericht, geschraubte Modulation, unsingbar hohle Declamation — *get away!* Dass der Tonsetzer einige Kenntniss von überraschenden Effecten, Tonfärbungen und nicht ganz unmusikalischen Wendungen besitzt, erkennt man wohl: desto schwerer wiegt die Verantwortung des Künstlers, der sein gegebenes Pfund verschleudert.

---

graphen-Heiterkeit gemeint, die das Gegentheil ihres Wortes aussagt.

30) Frau Mette, Ballade von H. Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Robert Emmerich. Op. 40. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12999.) Folio. 9 S. 17½ Ngr.

(Fortsetzung folgt.)

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël**.)

Zweite Folge.

Sechsstimmmige Madrigale (1579—1594).

(Fortsetzung aus Nr. 50 des vorigen Jahrgangs.)

III.

[1593] IL LAVRO VERDE, | MADRIGALI | A SEI VOCI Di diuersi Autori. | Nouamente con ogni diligenza Ristampati. | [Vignette mit der Umschrift: CONCORDES VIRTVTE ET NATVRAE MIRACVLIS] | In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M. D. LXXXXIII.

[Biblioth. Cassellana Mus. Quarto 78, 3.]

In Quarto. Canto A—D, dazu noch zwei unbezeichnete Blätter. Tenore E—H, dazu noch 2 Bl. Alto I—M, dazu 2 Bl. Basso N—Q, dazu 2 Bl. Quinto R—V, dazu 2 Bl. Sesto X—Z. Aa und 2 Blätter. — Ohne Vorrede.

Inhalt.

1. *Bianchi Cigni e canori*	Luca Marentio
Sec. parte: *Alzate il nouo Lauro*	
Terza parte: *Guidate dolci & amorosi*	
2. *Cresci pianta nouella*	Costanzo Porta.
3. *Gia Primauera di vari colori*	Gio. Batt. Lucatello(i).
4. *Verde Lauro è 'l mio core*	Filippo di Monte.
5. *Io vidi Amor*	Gio. di Macque.
6. *Cresci bel verde Alloro*	Leonardo Meldert.
7. *La giouenetta scorza*	Lelio Bertani.
8. *Da i puri loro e limpidi cristalli*	Gio. Maria Nanino.
9. *Chi vuol veder nel verde*	Antonio Orlandini.
10. *Nimfe leggiadre*	Giaches Wert (Vuert).
11. *Verde Lauro gentil*	Annibal Stabile.
12. *Liete le Muse à l'ombra*	Francesco Rouigo.
13. *Ecco il bel Lauro verde*	Luzzasco Luzzaschi.
14. *Da questo nouo Lauro*	Francesco Soriano.
15. *Dal mio Lauro nouello*	Spir[i]to da Reggio.
16. *Spargan Flora e Giunon*	Ruggiero Giouanelli.
17. *Pianta gentil*	Nicolò Perune.
18. *Verdi piagge, fiorite*	Bartolomeo Roy.
19. *Lascian le fresche linfe*	Horatio Vecchi.
20. *Tra verdi rami*	Hippolito Fiorino.
21. *L'aura, ch 'l verde Lauro e l'aurea spoglia*	Ascanio Trombetti.
22. *Felice Primauera*	Paolo Virchi.
23. *Mentr' io fuggia schernito*	Alessandro Milleuille.
24. *Cari leggiadri, & amorosi augelli*	Paolo Isnardi.
25. *Amor, se, tua mercé d'un secco Lauro*	Iacopo Corfini.
26. *Soura le verdi chiome*	Andrea Rota.
27. *D'vn nouo e verde Lauro*	Gio. Cauaccio.
28. *Come il Lauro non perde*	Leandro Mira.
29. *Amor che vi d'un giorno*	Paolo Bellasio.
30. *Quanto felice sete*	Filippo Nicoletti.
31. *Del secco incolto Lauro*	Gio. Battista Moscaglia. (Il Fine.)

Die Namen der (31) Tonsetzer ordnen sich alphabetisch wie folgt:

Paolo **B**ellasio (Nr. 29) — Lelio **B**ertani (Nr. 7) — Gio. **C**auaccio (Nr. 27) — Iacopo **C**orfini (Nr. 25) — Hippolito **F**iorino (Nr. 20) — Ruggiero **G**iouanelli (Nr. 16) — Paolo **I**snardi (Nr. 24) — Gio. Batt. **L**ucatelli (Nr. 3) — Luzzasco **L**uzzaschi (Nr. 13) — Gio. di **M**acque (Nr. 5) — Luca **M**arentio (Nr. 1, a—c) — Leonardo **M**eldert (Nr. 6) — Aless. **M**illeuille (Nr. 23) — Leandro **M**ira (Nr. 28) — Filippo de **M**onte (Nr. 4) — Gio. Batt. **M**oscaglia (Nr. 31) — Gio. Maria **N**anino (Nr. 8) — Filippo **N**icoletti (Nr. 30) — Antonio **O**rlandini (Nr. 9) — Nicolo **P**eruue (Nr. 17) — Constanzo **P**orta (Nr. 2) — Spirito da **R**eggio (Nr. 15) — Franc. **R**ouigo (Nr. 12) — Andrea **R**ota (Nr. 26) — Bartolomeo **R**oy (Nr. 18) — Franc. **S**oriano (Nr. 14) — Annibal **S**tabile (Nr. 11) — Ascanio **T**rombetti (Nr. 21) — Horatio **V**ecchi (Nr. 19) — Paolo **V**irchi (Nr. 22) — Giaches **V**uert (Nr. 10).

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Halle**, 19. December. Die heutige zweite Winter-Aufführung unserer Sing-Akademie brachte unter Leitung des Musikdirector Voretzsch in gelungener Darstellung zuerst *Mozart's* grosse C dur-Symphonie, in welcher die Klarlegung des musikalischen Gewebes besonders erfreute; dann *Seb. Bach's* vierte Weihnachts-Cantate, in welcher der Chor durch Freudigkeit des Ausdrucks wie durch Sicherheit und Leichtigkeit, in den Soli Herr Otto durch feinere Nuancirung der Declamation, Frau Voretzsch durch Einfachheit und Adel des Gesanges den Anforderungen der Bach'schen Muse völlig gerecht wurden. Dann kam eine von *Mendelssohn's* Motetten für weibliche Stimmen; und zum Schluss *Schumann's* Neujahrslied, dessen gewaltiger Schwung nach Besiegung der nicht geringen Schwierigkeiten die Singenden zur Begeisterung fortgerissen hatte, und bei der beständig nuancirten und doch sichern und klaren Darstellung des gewaltigen Eindrucks auf die Hörer nicht verfehlen konnte.

* **Leipzig**. Gewandhausconcert. Ein grosser Genuss wurde uns im achten Gewandhausconcerte am 11. December durch die Vorführung von *Bruch's* »Odysseus« bereitet. Das genannte Chorwerk besteht (wie Bruch's Frithjof) aus einer Reihe von Scenen, welche sich der musikalischen Behandlung besonders günstig erweisen. Der Text — von Wilhelm Paul Graff mit Geschick und dichterischem Geiste abgefasst — bietet dem Componisten eine treffliche Unterlage und hat durch denselben eine in allen Theilen würdige musikalische Behandlung erfahren. Bruch's Tonschöpfung enthält eine Fülle von Schönheiten und gehört unstreitig zu den bedeutendsten Chorwerken der Neuzeit. Der Schwerpunkt derselben liegt hauptsächlich in denjenigen Nummern, in denen es auf glänzende Massenentfaltung ankommt — also in den Chören, während sich die Soli, namentlich im ersten Theile, vorwiegend auf einen trockenen

Recitationston beschränken und mehr durch den äusseren Schmuck und das orchestrale Beiwerk wirken, als durch eine eigentliche feste melodische Grundzeichnung. Jedoch finden sich auch unter ihnen, und zwar im zweiten Theile, von welchem an überhaupt ein wärmerer, lebensvollerer melodischer Zug in die Composition kommt, ganz wundervolle an das Herz schwellende Partien und Stimmungsbilder, so z. B. Nr. 5 »Penelope's Traum«, ferner das heiter-graziöse, allerdings hio und wieder etwas an Vorhandenes anstreifende »Nausiksa« überschriebene Stück (Nr. 6), sowie die Stellen »Nirgend ist's lieblicher« (in Nr. 7) und »Heil dir mein Gatte« (in Nr. 10); unter den Chören dagegen sind hervorzuheben: Nr. 4 »Seesturm« (ein gewaltig packendes, farbenprächtiges Frescogemälde, welches wir nicht beanstanden sowohl nach Seite der specifisch musikalischen Erfindung, wie nach decorativer Seite hin als ein Meisterwerk tonmalerischer Kunst zu bezeichnen), desgleichen Nr. 7 »Gastmahl der Phäaken«, vor allen aber der in Melodien-Guss- und Schwellen sich nicht erschöpfen wollende glänzende, imposante Schlusschor »Strahlendes Frühroth«. Wie schon gesagt, versteht sich der Componist trefflich auf Massenwirkung; er erzielt dieselbe aber weniger durch ausgeführtere polyphone Dispositionen, als vielmehr durch eine Zusammennahme aller materiellen Klang-, also aller chorischen und orchestralen Mittel und malt daher auch in seiner Instrumentation mit sehr brillanten, aber sehr dicken, vollen Farben. Die Solisten haben infolge dessen auch keinen ganz leichten Stand; besonders ist die Partie des Odysseus anstrengender Art. Herr Gura, vom hiesigen Stadttheater, löste seine Aufgabe in glänzender Weise, namentlich aber excellirte Frau Prof. Joachim als Penelope durch ihren ebenso durchdachten, wie seelenvollen Vortrag. Auch die keineswegs unbedeutenden Nebenpartien — durch Fräul. Friedländer von hier (Nausikaa und Pallas Athene) und die Herren Ernst (Hermes) und Ress vom hiesigen Stadttheater (Teiresias, Alkinoos und Steuermann) vertreten — sowie die Soloquartette »Nirgend ist's lieblicher« und »O Morgenroth« kamen in zufriedenstellender Art zu Gehör. Die Ausführung der Chöre war im Allgemeinen präcis und correct, nur wäre eine noch bessere Textaussprache und etwas edlere, ausgeglichenere Tongebung in den einzelnen Stimmen zu wünschen gewesen. Das Orchester leistete, bis auf ein Versehen in der Vorzeichnung in den Blasinstrumenten gleich in den ersten Nummern des Werkes (welches Versehen aber vielleicht in einem stehen gebliebenen Druckfehler seinen Grund haben durfte), durchgehends Tüchtiges. Die Ausführung des Ganzen anlangend, können wir zwar nicht verhehlen, dass besonders der erste Theil des Werkes durch etwas beschleunigtere Temponahme in gewissen Solostellen, wie z. B. bei den Worten des Odysseus »Weh' mir, weh'! ich elender Mann!« u. s. m., sowie durch ein entschiedeneres Eingreifen aller Theile bei einzelnen Tempowechseln an dramatischer Einheitlichkeit und Schlagkraft sicher nur gewonnen haben würde, nichts destoweniger aber müssen wir — dies abgerechnet — Herrn Kapellmeister Reinecke für die umsichtige musikalische Inscenesetzung dieses ebenso schönen wie schwierigen Chorwerkes unseren aufrichtigen Dank sagen.

Theater. Schon in Nr. 50 des vor. Jahrgangs wurde berichtet, dass der zweite Theil des Goethe'schen Faust in der Wollheim'schen Bearbeitung (in Nr. 50 steht fälschlich Willmann'sche Bearbeitung), mit Musik von Prof. Pierson, in vorzüglicher Ausstattung mehrmals hier über die Bühne ging. Wir haben demnach nur noch einiges über die Musik hinzuzufügen. Der Componist verstand es dem grossartigen Ideendrama, als welches wir den zweiten Theil des Faust bezeichnen möchten, in durchaus charakteristischer und würdevoller Weise zu illustriren; er nimmt — um mit einem Theaterausdruck zu reden — dem Dichter gleichsam die Worte vom Munde (so z. B. da, wo vom Reiche der Mütter die Rede ist, und an anderen Orten mehr) und führt sie in seinen Tönen dem Publikum tiefer zu Gemüthe, als dies der beste Schauspieler zu thun vermag. Dabei wird die Musik aber nirgend aufdringlich, sondern fügt sich dem scenischen Entwickelungsgange des Ganzen so geschickt ein, als hätte sie der Dichter selbst gleich von allem Anfange an mit hineingedichtet, sodass wir dieselbe, trotz ihrer Knappheit und Untergeordnetheit im Drama, als einen sehr glücklichen Wurf bezeichnen können, welcher nur einer, dem Goethe'schen Genius congenialen Geistesnatur möglich war. Das einzige Musikstück, welches uns nicht auf gleich hohem Kothurn wie die übrigen Stücke zu stehen scheint, ist der Engelchor im letzten Acte, in der Scene, wo die Lemuren die irdischen Reste Faust's einscharren. Derselbe klingt etwas zu theatralisch und erinnert einigermaassen an die zarteren Andante-Sätze des seriösen Ballets; wie gesagt, man vermisst hier zum ersten Male den hohen Ernst in der Musik, welcher den übrigen Nummern der Partitur eigen ist, der aber gerade hier mehr als anderswo durch die Hochheiligkeit des ganzen scenischen Vorganges geboten ist. Auf jeden Fall aber trägt die Musik Pierson's in hohem Grade zur Belebung der ganzen Tragödie bei und ist für die Bühnenaufführung derselben geradezu ein unentbehrlicher Factor.

✱ Leipzig. Euterpe. Das Programm des fünften Euterpeconcertes enthielt: Ouverture zu »König Stephan« von *Beethoven*, Concert (E-moll) für Pianoforte von *F. Chopin*, vorgetragen von Fräulein Anna Mehlig, Humoreske für Orchester von *Heinrich von Herzogenberg* (zum ersten Male, unter Leitung des Componisten), Solostücke für Pianoforte, a) Präludium und Fuge für Orgel von *J. S. Bach* (für Clavier übertragen von Franz Liszt), b) Soirées de Vienne (A-moll) von *F. Liszt* und Symphonie Nr. 1 (B-dur) von *Robert Schumann*. Frl. Mehlig entfaltete in ihren Claviervorträgen eine glänzende Technik und eine Feinheit des Vortrages, wie sie eben nur das Kriterium einer künstlerisch durchgeistigten, vollendeten Virtuosität ist. — Ziehen wir in der Humoreske des Herrn von Herzogenberg das ab, was uns der Componist unter dem Titel Humoreske glaubt bieten zu müssen, sowie das, dass er darin an vieles Bekannte anstreift, so überzeugt uns doch mancher hübsche einzelne Zug dieses Stückes von dem Talente des Componisten, zerbricht demselben auch häufig noch die Form unter den Händen und verräth derselbe hinsichtlich der instrumentalen Einkleidung seiner Gedanken öfters auch den noch ungeübten Ton- und Farbenkünstler. Uebrigens glauben wir Herrn von Herzogenberg ein günstiges Prognosticon als Dirigent stellen zu können, denn seine Führung des Taktirstockes war ruhig und klar, für das Orchester belebend und zeigte eine gewisse Eleganz. Die Orchesternummern wurden diesmal besser executirt als in dem vorigen Concerte.

Gewandhausconcert. Der erste Theil des neunten Gewandhausconcertes (am 18. December) galt dem Andenken C. M. von Weber's (geboren den 18. Decbr. 1786) und enthielt lauter Compositionen dieses Meisters. Eröffnet wurde derselbe mit der flott hingeschriebenen und ebenso flott gespielten Ouvertüre zum »Beherrscher der Geister« (comp. 1805); dieser folgten: Scene und Arie aus »Athalia« (comp. 1811) — von Frau Peschka-Leutner mit vollendeter Coloratur gesungen; ferner »Concertstück in F-moll« für das Pianoforte (comp. 1821, von Herrn J. Weidenbach (unlängst als Lehrer am hiesigen Conservatorium angestellt) — abgesehen von der noch mangelnden absoluten Sauberkeit und Unfehlbarkeit — mit gesundem, schönem Anschlag und gutem geistigen Verständniss gespielt. An das Concertstück schlossen sich zwei Lieder: a) Schwermuth (comp. 1816), b) Lied der Hirtin (comp. 1818), welchen Frau Peschka-Leutner noch ein drittes als Zugabe folgen liess. Den Schluss dieses Theiles bildete die Oberon-Ouvertüre. Den zweiten Theil füllte *Gade's* C moll-Symphonie. Sie wurde, gleich den übrigen Orchesternummern des Abends vom Orchester mit gewohnter technischer Meisterschaft und frischem geistigen Aufschwunge gespielt.

Kammermusik. Die vierte und letzte diesjährige Kammermusikaufführung am 20. Dec. wurde mit einer neuen Composition, einer Sonate für Violine und Pianoforte (E-moll Op. 116) von *Carl Reinecke* eröffnet. Der erste Satz derselben ist voll Leidenschaftlichkeit, schwungvoll und edel und schien auch auf die Zuhörerschaft am unmittelbarsten zu wirken. Dem langsamen zweiten Satze hingegen fehlt es an einem erfrischenden Gegensatze, welcher die etwas monotone Stimmung desselben unterbräche, wie — umgekehrt — dem unausgesetzt in einem reitenden Rhythmus hinstürmenden strepitosen dritten Satze wieder die nöthigen Ruhe- und wohlthuenden Lichtmomente mangeln. In dem darauffolgenden Quartett von *Beethoven* (F-dur Op. 59 Nr. 1), sowie in der Schlussnummer, dem Trio von *Fr. Schubert* (Es-dur Op. 100) hatten wir die Freude unter den Mitwirkenden ein geschätztes früheres Mitglied unseres Orchesters, Herrn Kammervirtuos Friedrich Grützmacher aus Dresden zu sehen. Derselbe trug noch eine von ihm bearbeitete Sonate für Violoncello und Pianofortebegleitung (alla militare — Nr. 3, G-dur) von *Boccherini* vor (aus welcher aber trotz ihrer höchst geschickten Bearbeitung das Haarbeutelchen überall herausschaute) und errang sich damit reichen Beifall und mehrfachen Hervorruf. Die Ausführung sämmtlicher Werke, an der sich wechselweise noch die Herren Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Röntgen, Haubold und Hermann (erste, zweite Violine und Viola) betheiligten, war geistig sehr animirt und in jeder Weise künstlerisch vollendet.

✱ Mailand, 12. Dec. *E. B.* Nach mehreren unter eigenem Namen gegebenen Concerten, spielte und dirigirte A. Robinstein gestern hier in einem Concerte der Società di Quartetto. Zur Aufführung gelangten die »Ocean-Symphonie« von *Rubinstein* (mit den zwei neuen Sätzen), sein Clavier-Concert in D-moll, ferner gab uns der gefeierte Künstler noch die As dur-Sonate von *Weber* und G moll-Ballade von *Chopin*. Den Beginn des Concertes machte die Coriolan-Ouvertüre, welche von einem interimistischen Kapellmeister dirigirt und daher nicht mit grosser Wirksamkeit zu Gehör gebracht wurde. Rubinstein elektrisirte Alles und in Allem. Prachtvoll klang sein Concert unter seinen Händen, wunderbare Züge tauchten in der Sonate und der Ballade auf. Die Symphonie, deren erster Satz stets unser lebhaftestes Wohlgefallen erregte, hat mit den zwei neu eingelegten Sätzen gewonnen, doch sind auch diese, so wenig als der

letzte Satz, auf dieselbe Höhe mit dem ersten zu stellen. Rubinstein reist heute nach Bologna, Florenz etc. Am 29. Dec. soll er wieder in Mailand spielen. Es geht das Gerücht, dass Rubinstein eine Oper für Mailand schreibt.

* **Triest,** 16. Dec. *E. B.* Gestern wurde uns im Schiller-Verein nach langer Pause ein sehr gelungenes Orchester-Concert geboten. Zum ersten Male kamen darin Orchester-Compositionen von *Schumann* zur Ausführung. Das Programm bestand aus Folgendem: Coriolan-Ouverture, Symphonie in B von *Schumann*, Arie aus dem 17. Jahrhundert, Ouverture zur Fingalshöhle, Der Königsohn, Ballade für Chor mit Soli und Orchester. Kapellmeister Heller legte mit diesem Concerte viel Ehre ein, da er in nur wenigen Proben eine so tüchtige Leistung bewerkstelligt hatte. Orchester und gemischter Chor hielten sich vortrefflich. Künstlerisch durchempfunden trug Herr G. v. Ritter die erwähnte Arie vor. Der Direction des Schiller-Vereins gebührt für solche Aufführungen, die das Interesse für gute Musik so wesentlich zu fördern berufen sind, unser wärmster Dank. — Noch zu Ende dieses Jahres trifft Jean Becker mit seinen Genossen hier ein.

* Auszeichnung. Dem kgl. Musik-Director und Vice-Director der Sing-Akademie Martin Blumner zu Berlin ist das Prädicat »Professor« verliehen worden.

* Todesfälle: In Dresden erlag am 1. Decbr. 1873 der als Violoncell-Virtuose bekannte Dessauer Hofconcertmeister Karl Drechsler einem längeren Leiden. (Geb. zu Kamenz in der Lausitz am 27. Mai 1800.)

Zu München starb der Theater-Agent und frühere Lehrer am Musik-Conservatorium, Friedr. Lippe, am 6. Dec. 1873, 77 Jahre alt.

Die Tochter des 1844 verstorbenen Bühnendichters und Theaterdirectors Johann Nepomuk Stepanek, Antonia Stepanek, früher eine gefeierte Opernsängerin, ist in Prag, 53 Jahre alt, gestorben.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. 1873. Nr. **50.** *Léon Escudier*: La question du Théâtre-Italien. — *Henri Cohen*: Les vicissitudes de la romance. *M. de Thémines*: La prière de Moïse. (Contin.) — Deux volumes de critique par M. Guy de Charnacé. — Aïda à New-York. — Nouvelles.

Le Bibliographe musical. 1873. Nr. **9.** Mai. *E. David*. Histoire de la musique dramatique en France par Gustave Chouquet. Paris 1873. — *Charles Poisot*: Pourquoi Mozart n'est-il pas devenu français?

The Choir. 1873. Nr. **368.** *John Heywood*: Our Church Hymnody. (Contin.) — Our Cathedral Organs. Nr. V. Manchester. — *L. Ehlert*: Letters on Music. III. Beethoven and the ninth symphony. (Cont.) — The Critics on Dr. Hans von Bülow. — M. Gounod and Stationers' Hall. — Sheffield new music hall. — Corresp. News etc. — Nr. **369.** The »Edinburgh Review« on Beethoven. (Contin.) — *John Heywood*: Our Church Hymnody. (Contin.) — Sheffield new music hall. The grand organ. — M. Gounod and Stationers' Hall. — Opening of the Albert Hall, Sheffield. — Worcester Diocesan Choral Association. — News etc.

Dwight's Journal of Music. 1873. Nr. **17.** »The magic flute«. Meaning of Mozart's celebrated opera. (From the New York Arcadian.) — Moscheles in England. A dinner to Clementi. (1827.) Heinr. Heine. Sir Walter Scott (1828). — Burning of the Paris Opera house. — The old Opera house of Paris. — The Jubilee Singers. — The old English glee and madrigal. — Optimism and pessimism in music. — The first Gesellschafts-Concert in the Guerzenich, Cologne. — Harvard Symphony concert. — Correspondence.

Echo, Berliner M.-Z. 1873. Nr. **50. 51.** Recensionen. — Der Freischütz in Rom.

—— 24. Jhrg. 1874. Red. Dr. Wilh. Langhans. Verl. v. R. Oppenheim in Berlin. Nr. **1.** Nachrichten, Recensionen.

Gazzetta musicale di Milano. 1873. Nr. **50.** *Aug. Wilké*. Mozart, 82° Anniversario della sua morte. — L'Aida a Nuova York.

Le Guide musical. 1873. Nr. **50.** *Francesco d'Avila*: L'embryon de la Marseillaise. — Correspondances. Nouvelles. — Nr. **51.** Mme. Malibran & Moschelès à Londres. — Beethoven, ses amours. — Nr. **52.** *van Elewyck*: Artistes Belges, Joseph Gregoir.

Le Ménestrel. 1874. Nr. **2.** *V. Wilder*: Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. X. — *Arthur Pougin*: Semaine théâtrale. (Les subventions des théâtres lyriques. L'envers du théâtre.) — *Oscar Commetant*: Révision de la convention internationale entre la France et l'Angleterre. — Nouvelles.

Monatshefte f. M.-Gesch. 1873. Nr. **12.** *Ottmar Dressler*: Zur fünf- oder vierstimmigen Passion von Jakob Reiner. — Nachtrag zu Heinrich Faber von R. Eitner. — Nachtrag zum Verzeichniss öffentlicher Bibliotheken Deutschlands, in denen Musikwerke aufbewahrt werden.

Musica sacra. 1873. Nr. **12.** *Fr. Witt*: Reminiscenzen-Jägerei. (Schl.) — *E. Schelle*: Die Orgeln auf der Weltausstellung zu Wien. (Schl.) — 1874. 7. Jhrg. Nr. **1.** Aus einem Vortrag des Professor Birkler bei der 4. Bezirks-Versammlung des Cäcilienvereins zu Ehingen. — Cäcilienfest in Ravensburg 1873. — *Ed. Hanslick*: Die Musik-Instrumente in der Wiener Weltausstellung. Forts. (N. fr. Pr.)

Musikzeitung, N. Berliner. 1873. Nr. **51. 52.** *A. Kalischer*: Beethoven's Adur-Symphonie. Ihrem Geistesgehalte nach dargestellt.

The Orchestra. 1873. Nr. **533.** *J. Ella*: Musical ramble. (IV.) 1873. — Mr. Pauer's lectures. — Christmas with Handel and Bach. — Volkslieder and the futurists.

Revue et gazette music. de Paris. 1873. Nr. **49.** *Edm. Neukomm*: Moscheles, sa vie et ses oeuvres. 10e art. — *Em. Mathieu de Monter*: L'Empereur du Burlesque, scènes intimes de la vie des virtuoses au dix-septième siècle. (1er art.) — *Paul Bernard*: Théâtre national de l'Opéra-Comique. (Première représentation à ce théâtre de Maître Wolfram, opéra-comique en un acte, paroles de Méry, musique de M. Ernest Reyer.) — *H. Lavoix fils*: Théâtre de la Renaissance. La Jolie Parfumeuse, opéra-comique en trois actes, paroles de M. M. H. Crémieux et E. Blum, musique de J. Offenbach. Première représentation le 29. novbre. — Nouvelles.

Die Sängerhalle. 1873. Nr. **24.** Schwäb. Sängerbund. 23. u. 24. Jahresbericht (Nov. 71/73.). (Schluss.) — *Bergamenter*: Das Volk von Sing-Sang. Aus den Papieren des Derwisches Ali Basso.

Signale f. d. mus. Welt. 1873. Nr. **57.** Fr. Wieck bei Beethoven. — Nr. **58.** Recensionen.

The musical Standard. 1873. Nr. **490.** Concert room construction. (Contin.) — *Thos. Chappell*: London Gregorian Choral Association. — Reports. News. — Nr. **491.** Concert room construction. (Contin.) — Reports. Royal Albert Hall. — News.

Wochenblatt, Musikal. 1873. Nr. **51.** *H. v. Wolzogen*: Das erste deutsche Bühnenfestspiel. III. (Schluss.) — Litteraturblatt: Spitta's Bach-Biographie. — Nr. **52.** *Th. Helm*: Beethoven's Streichquartette. 6. — Kritik etc.

Neue Zeitschrift f. Musik. 1873. Nr. **52.** Henry Hugh Pierson und seine Musik zum zweiten Theile von Goethe's »Faust«. — Kritik. — *E. Schelle*: Die Streichinstrumente auf der Wiener Weltausstellung. (Schluss.)

☛ Die geehrten Herren, welche Aufsätze von musikalischem Interesse in andere als hier regelmässig aufgeführte Zeitungen liefern, werden freundlichst ersucht, einen Abzug derselben der Redaction dieses Blattes einzusenden, damit sie die »Zeitungsschau« möglichst vervollständigen kann.

Bibliographie.

Chomet. — Effets et influence de la musique sur la santé et sur la maladie par le docteur *H. Chomet*. Paris, Germer-Baillière, libr.-éditeur. 1874. gr. 8°. 10, 252 pp. 3 fr.

Danel. — Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale; par *L. Danel*, inspecteur du chant dans les écoles communales. 10e édition. In-8°. VI — 35 p. Lille, imp. Danel. 1 fr.

Gervinus. — Haendel's Oratorientexte übersetzt von *G. G. Gervinus*. Berlin, F. Duncker. 8°. XII, 374 S. Mk. 3.

Koch. — Neue Tonlehre aus den natürlichen Gesetzen der Töne wissenschaftlich entwickelt von *A. J. Koch*. I. Theil: Mechanik der Töne. Wien, Druck und Commissions-Verlag von C. Gerold's Sohn. 1873. gr. 8°. XI, 168 S. m. 18 Tafeln. Mk. 3.

La Mara. — Ludwig van Beethoven. Biographische Skizze von *La Mara*. 2. Aufl. Mit einem Portrait Beethoven's nach einer noch nicht veröffentlichten Handzeichnung. Leipzig, Heinr. Schmidt. 1873. 8°. 187 S. Mk. 1.

—— Musikalische Gedanken-Polyphonie. Aussprüche berühmter Tonsetzer über ihre Kunst. Gesammelt von *La Mara*. Mit Vignetten und Initialen nach Zeichnungen von F. Baumgarten. Leipzig, F. E. C. Leuckart. (Constantin Sander.) (Ohne Jahr. 1873.) XII, 298 S. Mk. 4, 35.

Briefe und Kreuzbandsendungen, die Redaction dieser Zeitung betreffend, wolle man gefälligst an den Redacteur direct adressiren (Berlin W. Regentenstrasse 12, III.), Packete für die Redaction, sowie Bestellungen und Inserate an die Expedition resp. den Verleger in Leipzig, Querstrasse 15, senden.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 14. Januar 1874. **Nr. 2.** IX. Jahrgang.

Drei Briefe Beethoven's.

Mitgetheilt von der Redaction, mit Anmerkungen von **G. Nottebohm.**

(Schluss aus Nr. 51 des vorigen Jahrgangs.)

II.

An Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(Auf der Adresse ist von der Firma bemerkt: 1810. 28. Sept. Wien Beethoven.)

Baden am
23ten September.

Schon sehr lange erwartete ich ein schreiben von ihnen, aber vergebens. Am 1ten August habe ich einen Brief von Leipzig in ihrem Namen, worin man mir meldet, dass sie nicht zugegen, seit der Zeit, da ich ihnen doch einen schrecklich grossen Brief geschrieben, habe ich noch keine Antwort, und doch bedarf ich sie — ich konnte ihnen die Gesänge zur zweiten Lieferung gehörig noch nicht schicken, indem ich durch die geschwindigkeit nicht weiss, welche ich ihnen schon geschickt. Von der dritten lieferung ist nichts als die grosse karakteristische Sonate und die *italienischen* Gesänge, welche bereit liegen, das übrige müssen sie alles empfangen haben — ich erwarte daher nun sehr eine mich befriedigende Antwort — da es mit unserer Post geht, wie mit allem andern, so bitte ich sie die *adresse* [die beiden letzten Wörter sind durchstrichen] nebst meiner *adresse* noch ein anderes Couvert zu machen nemlich: an Herrn Von *Oliva* abzugeben bey Ofenheim und Herz auf dem BauernMarkt — da ich Sommers und Herbzeit selten in Wien bin, ist dieses der sicherste Weg — ich hoffe auf baldige Zeilen von ihnen

ihr ergebenster
Beethoven.

Die in diesem Briefe gemeinten »zur zweiten Lieferung« gehörenden Gesänge können nur die im Jahre 1811 unter der Opuszahl 83 erschienenen drei Gesänge sein. Die »grosse charakteristische Sonate« ist die unter der Opuszahl 81 erschienene. Die italienischen Gesänge erschienen 1811 unter der Opuszahl 82. *G. N.*

III.

An C. F. Peters in Leipzig.

Aeussere Adresse:

Für Seine wohlgebohrn
Herrn F. Peters
in
Leipzig.

Von Peters' Hand darauf bemerkt:

1823 Wien,
20. Febr. Beethoven.
24 —

Wien am
15ten Februar

Mein lieber Guter!

Ich bedaure ihren Familien Verlust, u. nehme herzlich antheil an ihrem schmertze, die Zeit möge ihn lindern — ich melde ihnen, was mich u. Sie betrifft, dass vorigen Sonnabend die 3 Gesänge, 6 Bagatellen, u. ein Zapfenstreich (türkische Musik) statt Marsch abgegangen, den Aufschub verzeihen sie schon, ich glaube wohl dass, wenn sie mir in's Herz sehen, dass sie mich nicht einer vorsäzlich schuldigen Handlung beschuldigen werden, heute gab ich die noch 2 fehlenden zapfenstreiche u. den 4ten grossen Marsch auch auf die Post, ich hielt für besser ihnen statt 4 Märschen 3 Zapfenstreiche, u. einen Marsch zu geben, obschon erstere auch zu Märschen können gebraucht werden, so was beurtheilen die Regiments Kapellmeister am besten, wie es anzuwenden, übrigens könnten auch Klavierauszüge davon gemacht werden — wie ich als Künstler handle, werden sie sehen an den Gesängen, der eine ist mit Begleitung von 2 *Clarinett* 1 Horn, Bratschen u. Violonschellen — u. wird entweder ohne Klavier Begleit. allein mit diesen Instrumenten oder mit Klavier u. ohne selbe Instrum. gesungen. Der 2te Gesang ist mit Begleitung von 2 *Clarinett*, 2 Horn, 2 *Fagott* u. wird ebenfalls mit diesen Instrumenten allein oder mit Klavier Begleit. allein gemacht beide Gesänge sind mit chören u. der 3te Gesang ist eine ziemlich ausgeführte Ariette mit Clavierbegleit. allein, — ich hoffe, sie sind jetzt beruhigt, es würde mir sehr leid, wenn diese Verzögerungen bloss meiner Schuld oder Willen beygemessen würden. — die Zeit eilt voran auf die Post, bis künftigen Mittewoche mehr, sowohl vom *quartett* fürs Klavier als für Violine. — auch

werde ich ihnen eine schrift wegen der **Messe** schicken da sich die Entscheidung, welche sie erhalten, bald nahen wird — wegen 2 noch mehr erhaltenen Bagatellen bitte ich sie die Anweisung von 16 ₰ wie früher an mich zu senden, wo ich dann mir zu den H. Meissel schicken kann, da ich wirklich so äusserst beschäftigt u. immer noch nicht ganz gesund bin — Mittewoche mehr — der Himmel helfe ihnen ihren Kummer tragen, wer hat nicht so schon verlohren, u. wer **beweint** nicht gern d. g. Verlust

ich umarme sie von Herzen

ihr Ergebenster

Beethoven.

Die in diesem Briefe gemeinten 3 Gesange sind das als Op. 121[b] erschienene Opferlied, das als Op. 122 erschienene Bundeslied und die unter der Opuszahl 128 erschienene Ariette »Der Kuss«. Dem Opferlied hat Beethoven später, statt der im Brief angeführten, eine andere Instrumental-Begleitung gegeben. Die 6 Bagatellen sind die unter der Opuszahl 126 erschienenen. Von den 3 Zapfenstreichen ist bis jetzt einer gedruckt, zwei nicht. Siehe das bei Breitkopf & Härtel erschienene thematische Verzeichniss, 2. Aufl. S. 140. Der Marsch (in D-dur) erschien, für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet, bei Cappi und Czerny in Wien. Siehe themat. Verzeichniss S. 139. Von einem Quartett fürs Clavier etc. ist nichts bekannt. *G. N.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

(Fortsetzung.)

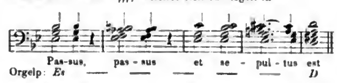
Ch. **Gounod:** *Deuxième Messe à 4 Voix d'hommes.* [31] Dieses Opus hat in Ermanglung des französischen einen deutschen Verleger, André in Offenbach, V.-N. 11403. Claviermusik ists nicht, nur reines Vocale, obwohl nicht überall reinlich. Wer Gounod's »*Faust et Margarète*« kennt, wird ihm *Savoir-faire* nicht absprechen, zugleich auch seine Unfähigkeit im geistlichen Bezirk im Voraus ahnen, falls er sie nicht sonst kennt. Man sprach einst von einem neu entdeckten (sogenannten) Wiener Kirchenstil, als sich unter ernsten Künstlern emiges Bedenken aufthat über Haydn's und Mozart's Messen: — aber selbst dies halbverfehlte, dennoch innrer Wärme nicht entbehrende, immer selbst bei aller Schwäche **künstlerisch** unverwerfliche Wesen — wie thurmhoch steht es doch neben, d. h. über diesem — etwa Pariser Stil? welchen Gewäsche und Gethue! Leid ists uns, solches zu sagen über französische Tonsetzer, die uns doch immer als Christen verwandt sind; wahr ists jedoch, dass sie in keiner Zeit Tüchtiges in kirchlicher Kunst erzeugt haben, ausser in dem päpstlichen Kapellmeister **Carpentras** 1518 — denn auch der 1572 als Hugenott gemordete **Goudimel**, ohnehin niederländischer, d. h. halbdeutscher Herkunft ist mehr lehrhaft als schöpferisch gewesen. Was dort kirchlich heisst von Ludwig XIV. bis Napoleon III., ist ihnen selbst nichtmal der Mühe werth, und **Cherubini** — den sie (gleich **Gluck**) als *compatriote* in Anspruch nehmen — beide sind Nichtfranzosen. — Welche Oede dagegen in diesem Messengesang nebst frei beigefügten drei Nummern *Salvum fac imperatorem Napoleonem!* Es ist selbst für byzantinische Sänger heutigen Schlages zu gering. Denn die Byzantiner, Griechen und Russen bringen doch zum Gottesdienst entweder gläubige Einfalt, in unisonem und declamatorisch richtigem Recitativ; oder sie entlehnen aus dem Abendlande, dessen künstlerischen Vorrang sie anerkennen, entweder fertige werthvolle Werke, oder suchen dergleichen, wenn auch mit ungeschulter Schule nachzuahmen wie Bortniansky. Aber Gounod? obgleich aus dem Lande des ältesten Sohnes der Kirche, Compatriot von Martin und Dupanloup, Rameau und Rousseau, hat er doch nirgend verleugnen können wes Geistes Kind er ist, hat sich ausser dem *succès d'estime* seiner Opern sonst nirgend im *genre serieux* bezeugt; und was man dort insgemein unter Kirchlich versteht, hat wiederholt **Beauquier** fast scherzhaft angedeutet, und **Clement** bestätigt dasselbe ernstlich. Die Grösse der katholischen Kunst ist ihnen verborgen, kaum in literarischer Erinnerung träumerisch vorschwebend. So wollen wir auch Gounod nicht weiter drum schelten, dass er aus dem unerschöpflich reichen Inhalt des Messentextes nichts heraus gehört und gebildet hat als ein paar Accordreihen mit declamatorischen Schlägen von ziemlich trivialem Parade-Format und soldatischem Gleichschritt des aller unschuldigsten *Contrapunctus Simplex*. s. Anfang:

4 Männerstimmen.

Ky - ri - e, Ky - ri - e,

Ky - ri - e, E - le - i - son.

im selben Rhythmus gehts lustig opernhaft weiter, nur mit verdoppelt gleichstimmigen Orgel-Accorden begleitet — wobei nur zum Lobe anzuerkennen, dass die Stimmen im Ganzen singbar, d. h. in leichtfasslichen Intervallen singen, freilich ohne bildvolle Bewegung der meist parallelgehenden Cantilenen. Wo es aber was Ausserordentliches gilt, da wird auch von den gequetschten Dunst-Accorden Gebrauch gemacht, die so oft das Männer-Viergespann — selbst bei sangberühmten Deutschen! — entstellen und verunseligen — so hier S. 10, 2, 7 *Deus Pater* — S. 16 *Descendit de coelo* — — — *et incarnatus* — — — *et HOMO factus* — — — S. 17 *Crucifixus*. ein schrecklich Geschrei *fff*, welches sich abwiegelt in



Harmlos unschädlich ist ein Versuch zur Fugenform S. 9. Das einzige etwas mehr anmuthende Stück S. 14 *O salutaris hostia* ist **seines Orts** zu loben, nämlich wenn es als zärtliches Ständchen mit chinesischen Laternen vorgetragen wird. — Ausdrucksvoll geberdet sich der Text *Cujus regni non erit finis* und *Vitam venturi saeculi* S. 19, 21 durch die Pickelhauben des Zornes [notes] die nach was aussehen: sonst hat es weiter keinen Zweck. — — **Ein** Chor von Palestrina, **einmal** ernstlich keusch und helle, einfältig und kräftig vorgetragen, würde solch Gezeugs allsammt umblasen, **wenn** einmal das reiche Paris eine arme Stunde erübrigte — verhüllten Hauptes, bedürftig zu **hören**!

Carl **Greith** Op. 23 [32] hat ein Märchenlustspiel für die Jugend von Franz Bonn — Sopran und Alt-Chor und Clavier — mit Tönen versehen, die besser sind als der elende

31) 2ème Messe pour les Sociétés chorales à 4 voix d'hommes avec accompagnement d'Orgue ad lib. par Ch. Gounod. Offenbach a./M. chez Jean André. Nr. 11403. Part. fl. 2. 24. 29 S. (A l'association des sociétés chorales de Paris et du département de la Seine.)

32 Der verzauberte Frosch. Ein Märchen-Lustspiel in zwei Acten für die Jugend von Franz Bonn. Musik für Sopran- und Altstimmen mit Pianofortebegleitung zu zwei und vier Händen componirt von Carl Greith. Op. 23. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12953.) Folio. 23 S. Pr. 1⅓ Thlr.

Text, der nichtmal ganz verständlich ist ohne Textbuch, Costüm und Melodrama. Es handelt sich nämlich um einen gewissen Hans, der in einen Frosch verzaubert zu sein in einer G moll-Arie schmerzlich beklagt: zweitens spottet sein ein Schneiderlein, Hans wehrt sich und warnt, dass der Schneider nicht in gleiches Leid falle — — endlich drittens erscheint eine Fee mit Chor, die ihn entzaubert: jedes in seiner Sprache — Duett und Terzett ist nicht. Das Was Wie und Warum erfährt man nicht, ist auch wenig dran gelegen. Genug, die einzelnen Tonsätze haben etwas Musikalisches in sich, was nicht zu verachten ist: es ist sorgfältige Arbeit in den meisten Stücken, und der persönliche Eindruck des Künstlers ansprechend, nirgend ausschweifend nach genialer oder trivialer Seite hin. Recht hübsch klingt das Knöpfle, das lustige Schneiderlein, das den Humor repräsentirt. Freilich thut das Clavier doch etwas mehr dazu als der Mensch. Gelegentlich des Textes kam mir der Jud aus des Isenmann's »Judenängsten« in den Sinn (Allgem. Musikal. Zeitung 1872, Sp. 259) — mit der unwiderstehlichen Erkenntniss, wie wenig doch unsre sogenannten Pädagogen von der sogenannten Psychologie gelernt haben, wenn sie alles Ernstes meinen, die Kinder mit närrischen Spässen zu amüsiren. Wohlgeborne und nicht durch verdrehte Lehrer irregeleitete Kinder sind viel tieferen Ernstes fähig und bedürftig, als dass die tausend Spielsachen, Gliedermänner und Polcinelli der Markt-Juden ihnen wirklich Freude machten. Die wahre Komik und der tiefere Humor ist überall männlichen Alters; gesunden Kindern gebührt das Lächeln der Freude, die Schönheit des Morgenrothes, mag sich auch eine Thräne drein mischen: von Hexen und Zigeunern mag man ihnen zur Abwechslung eins auftischen, Herzenslust ist nicht dabei wie bei den edlen Märchen tragischen Inhalts.

Darum, nachdem der Frosch-Actus vollzogen, leuchtet desto heller die frische Lust menschlichen Gesanges: denn die grössere Hälfte bildet die Feengeschichte — ganz niedlich humanitätisch eingerichtet, weit entfernt von Weber's Oberon und Mendelssohn's Feerei — diese andre Hälfte aber ist wohlklingend unterhaltend, bei allem heitern Scherz doch nicht leichtfertig gearbeitet, nur ist der Gesang, wo nicht dem Clavier unterlegen, doch minder melodisch als declamatorisch. Dies tritt noch greller hervor in der Hauptscene, wo die Feya (Fee) die Hände segnend ausbreitet, aber herzlich kalt buchstabirt im *metrum* ὀκτάχορδον ‖ – ⏑ – – | – ⏑ – – ‖ unermüdlich bis zum Abtritt — — Plötzlich erscheint der obige Hans, wahrscheinlich entzaubert, was man ohne Textbuch aus dem G-dur $\frac{6}{8}$ errathen*) möchte — und singt zärtlich humanistisch: »Hätt ich Schwingen, hätt ich Flügel« u. s. w. Danach kommen die Weiblein: »Victoria! Heil Dir Mariechen Heil und Glück — Du riefst ins Leben uns zurück« — warum hat Autor nicht gleichwie der Löwe der Zukunft vorher in den Zeitungen bekannt gemacht und durch Brochure erhärtet, wer Mariechen ist — ob sie auch Einen kriegt u. s. w. . . . Was soll man sagen? ists Tragico-comico-pastorale oder ists ein stilles Bürgervergnügen? In letzterem Falle würden wir die Güte der Firma Breitkopf & Härtel überschwänglich finden, die freilich Ursach ist von viel trefflichen Editionen, dergleichen sonst niemand gewagt hätte, aber auch Ursach von manchem Anderen, was mehr geschäftlichen als künstlerischen Werth hat. — Den ebengenannten Greith, dessen Begabung sich an besseren Texten erproben könnte, wollten wir nur in Schutz nehmen, wenn man ihn mehr als billig in Verantwortung zöge wegen dieser vielleicht harmlosen doch gefährlichen Leistung.

Henri **Hartog** Op. 18[33]) besingt *La Charite, pour Sopr., Violon, Piano et Harmonium ou orgue expressif* — des Inhalts: *»Charité! toi bel Ange, de la sainte phalange sur son chemin. Ah! viens, guide fidèle, effleurer de ton aile, le genre humain. De l'orphelin qui pleure sans appui, sans demeure, près d'un tombeau. Ah viens, de sa jeunesse abriter sa faiblesse sous ton manteau«.* — Diese wortreiche Barmherzigkeit, durch englische Text-Uebersetzung noch bekräftigt, übrigens ganz in holländischem Costüm (auch in der Behandlung der Sylben und Interpunktionen) hat in ihrer musikalischen Behandlung sowohl der Stimme als dem 3—4fachen Instrument schon Empfehlung genug für die, die es angeht. Es begehen sich hier in gemüthlicher Schwelgerei weiche Clavierphrasen mit Beriot'schen Violin-Seufzern, welche danach der weisse Sclave = die Menschenstimme — gehorsamst duettirend nachahmt — und zugleich das Wort des Räthsels verräth, dass es sich nur um eine Gabe für den Orphelin beim bronzenen Engel handelt. — Warum sagt ihr das nicht gleich? Man brauchte dann nicht das theure Papier sammt wohlfeilem Gesang zu bezahlen. — Ausser einigen geschwisterlich vielgehörten Phrasen ist nichts drin, kein Fehler, kein Aufschwung — nur eine seltsam rührende Stimm-Kopplung von Voce e Viol. S. 10, 2, 3. — Nützlich für Schlaflose: wer hier nicht einschläft, den kann selbst eine einschläfrige Predigt bei Sir Lacy Evans nicht einschläfern. *Oleum et operam* . . .

*) Hans, der Frosch, macht vorher nichts als G-moll.

33) La Charite (Charity) pour Soprano, Violon, Piano et Harmonium ou orgue expressif par Henri Hartog. Op. 18. Amsterdam, Th. J. Roothaan & Co. Nr. 340. 1871. Part. Fol. 19 S. Pr. fl. 3. Piano 7 S. (Componirt zu einem Wohlthätigkeitsconcert in Hull am 8. März 1871.)

(Fortsetzung folgt.)

Bibliographische Beiträge.

(Von Carl Israël.)

Zweite Folge.

Sechsstimmige Madrigale (1579—1594).

(Fortsetzung.)

IV.

[1591] LA RVZINA | CANZONE DI FILIPPO | DE MONTE, INSIEME | Vn' altra di Cipriano de Rore, | Et altri Madrigali de diuersi famo- | sissimi Autori à Sei Voci. | Nouamente Stampata & data in luce. | [Vignette mit der Umschrift: CONCORDES VIRTVTE ET NATVRAE MIRACVLIS] | CON PRIVILEGIO. | In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M. D. LXXXXI.

[Biblioth. Cassell. Mus. Quarto 78, 4.]

In Quarto. Canto A—C. Tenore D—F. Alto G—I. Basso K—M. Quinto N—P. Sesto O—S. — Die Vorrede findet sich im Canto, Alto, Ten., Quinto. Sie lautet:

AL MOLTO ILLVSTRE | SIGNOR MIO OSSERVANDISSIMO | IL SIG. CONTE LVIGI DELLA TORRE | Fù del Molto Illustre Sig. Conte Gio. Battista.

Dedico à V. Sig. Molto Illustre la Canzonetta, che io composi in | morte della Clariss. Sig. Bianca Ruzina Contarina; felice me- | moria, Gentildonna frà le belle, & honeste, bellissima & hone- | stissima, posta in Musica con arte marauigliosa dal Sig. Filippo | di Monte Maestro di Capella della Sacra Maestà Cesarea, Com- | positor Eminentissimo: & vn altra del Maestro de' Maestri M. Ci- | priano Rore non piu veduta, ne edita. Le quali due Canzoni so- | no corteggiate da Otto famosissimi altri Compositori, il nome | de' quali per gli honoratissimi parti loro vola con ali d'immortalità. Le dedico dun- | que all' animo heroico di V. Sig. Molto Illustre, & spero che quest' opera, & insieme il | nome di Lei viuerà sempre nel seno dell' eternità: essendo che questi Madrigali sono | frutti nouissimi non piu giustati, ne veduti, prodotti à miei preghi (la

maggior parte) | dalla cortese, e fertile natura di questi Eccellentissimi Compositori Moderni: i quali | se viueran sempre nella memoria de secoli per le loro compositioni separate, come | quest' opera non sarà eterna, & insiemo seco eterno il nome di V. Sig. Molto Illustre, | se parte del megliore delle virtù loro sarà in vn libro solo vnitamente raccolto? E ra- | gione che à Lei ne faccia dono, perche già le ne ho fatto promessa: & le promesse fat- | te à pari suoi tengono delle qualità de' voti, che si fanno à Dio Ottimo Massimo: e si | come il mancar à voti è danno dell' anime di coloro, che pur gli mancano, così il man- | car à pari suoi sarebbe gran pregiuditio di quell' amore vicendeuole, che sin hora ha | nudrito con la dolcezza d'una reciproca beneuolenza gli affettuosi nostri desideri: | Molti dedicano l'opere à professori stessi delle materie contenute, & io mi persuado | di dedicarla à persona intendissima della Musica. (per quanto comporta la digni- | tà d'un Cavagliero gratiosissimo come ella è.) Altri dedicano à Principi, & io mi per- | suado di dedicarla à schiatta di Principe, sì per esser la sua Casa vna delle più Illustri | d' Italia, per gli huomini che sono stati e sono di supremo valore nell' armi, nelle lette- | re, & nelle dignità delle Prelature: come anco per esser ella dotata di quelle qualità, | e di quelle maniere, che sono proprie di Principe, e di Re. Altri dedicano ad altri fini | diuersi. Io la dedico à V. Sig. Molto Illustre, con questo solo fine, ch'ella conosca che | io la porto nel core, & le bacio la mano. Dio la faccia felice.

Di Venetia il di 5. Marzo 1591. | Di V. Sig. Molto Illustre | Affetionatiss. Ser. | Oratio Guargante (medico fisico).

(Ich widme Ihnen die kleine Canzone, die auf den Tod der Sign. Bianca Ruzina Contarina seligen Andenkens, der schönsten Frau unter den schönen, der edelsten unter den edeln, von mir gedichtet worden ist und welche der vortreffliche Componist Sig. Filippo di Monte, Kapellmeister S. Kais. Maj., in Musik gesetzt hat; sowie eine andere unvergleichliche von dem Meister aller Meister, Cipriano Rore. Diesen beiden Canzonen geben acht andere berühmte Componisten das Geleit, deren Namen durch ihre so geschätzten Werke mit Flügeln der Unsterblichkeit sich verbreitet haben. Ich widme sie Ihnen, einem Manne von Heldenart, indem ich hoffe, dass diese Werke und zugleich Ihr Name immer in Ewigkeit leben werden; sind doch diese Madrigale die neuesten unübertrefflichen Erzeugnisse, mit denen diese ausgezeichnetsten Componisten unserer Zeit auf meine Bitten (zum grössten Theil) uns beschenkt haben. Wenn diese selbst wegen ihrer einzelnen Compositionen immer in dem Andenken der Jahrhunderte leben werden, wie könnte da dieses Werk — und mit ihm zugleich Ihr Name — nicht unsterblich sein, da es ja einen Theil von dem Schönsten, was sie geleistet, in Einem Bande vereinigt? Ich mache Ihnen damit ein Geschenk, weil ich Ihnen schon das Versprechen gegeben hatte; Versprechungen, die man Männern von Ihrer Stellung giebt, sind fast wie Gelübde gegen die Gottheit; und wie die, welche ein solches Gelübde brechen, Schaden an ihrer Seele leiden, so würde ein Männern wie Ihnen nicht gehaltenes Versprechen grossen Schaden an jener gegenseitigen Liebe bringen, die bis jetzt mit dem schönen Gefühle wechselseitigen Wohlwollens unseren Wünschen Nahrung gegeben hat. Viele widmen dergleichen Werke Männern, die auf dem betreffenden Kunstgebiete als Meister dastehen: ich denke es einem Manne zu widmen, der das lebhafteste Interesse für Musik hat, soweit es sich mit der hohen Stellung eines solchen Cavaliers verträgt. Andere widmen sie Fürsten: ich meine es einem Manne von fürstlicher Art zu widmen, denn nicht nur ist Ihr Haus eins der berühmtesten von Italien, durch die Männer aus demselben, die in dem Kriegsdienst, in den Wissenschaften, durch die Bekleidung hoher Würden sich ausgezeichnet haben und noch auszeichnen, sondern Sie sind auch mit jenen Eigenschaften ausgestattet, welche Fürsten und Könige auszeichnen. Andere wieder widmen jemandem solche Werke zu anderen Zwecken; ich widme das meinige Ihnen in der einzigen Absicht, dass Sie erkennen mögen, wie sehr ich Sie verehre. Möge Gott Sie segnen. E. W. ergebenster

Venedig d. 5. März 1591. Oratio Guargante, Arzt.)

Im Basso und Sesto findet sich auf der Rückseite des Titelblattes der Text des »Canzon Ruzina«, der vom Componisten in 7 Abtheilungen getheilt ist. Der Wortlaut des Textes ist:

CANZONE DI ORATIO GVARGVANTE | MEDICO FISICO.

[Prima parte.]

ECco ch'io veggio pur morir languendo
La Bianca Aurora al suo Titon in seno,
Come tenero fior venendo meno,
Di pallor di viole,
Non potend' ella partorir il sole,
O gran pietà, ò dolore
Piange da vn lato Venere, & Amore
Ne Lucina chiamar gioua, ò Giunone,
Mor' ella, more il sol, langue Titone.

[Seconda parte.]

Inviolabil forme, alme belezze,
Che la virtù soprana, e la Natura
Impresse in così Illustre creatura
Le membra eran diuine,
Il viso vn sol, fin oro il crespo crine,
Due lampeggianti stelle
Eran gli occhi, d'amor viue facelle.
Parean pomi vermigli ambe lor gote,
Quand' il celeste raggio gli percote.

[Terza parte.]

Le labra timidette haueà di rose
Asperse, e dentro perle, & ostri ascosi.
Indi l'aure spirar risi amorosi,
Che ben di casto affetto
Raccendeua in amar ogn' aspro petto,
Gli homeri tondi, e lustri,
Parean colli d'Acanthi, & di Ligustri.
Viui Allabastri, ahi come in vn momento
Giaccio vi miro à vn soffio sol di vento.

[Quarta parte.]

Quando l'anima bella al fin s'accorse
Che la virtù vitale era smarrita,
Sentendosi co'l sangue vscir la vita,
Non potea sofferire
D'abandonar gli auorij col morire.
E fra quei tersi argenti,
Composti di purissimi elementi
Mille volte s'ascose con gran doglia,
Lasciar douendo sì pregiata spoglia

[Quinta parte.]

La spirital virtù che in duo soggetti
Destinti non può star, l'anima cinse,
E feco in vna essenza la ristrinse,
Di vigor immortale,
E'n salse stille di sudor mortale
Lasciando il corpo essangue
Di moto, di calor priuo, e di sangue,
Venne a le labbra in forma di colomba,
Per volar doue il ciel gloria rimbomba.

[Sesta parte.]

All 'hor gli spirti Angelici cantando
Sceser dal cielo al sacro letto intorno
Iui cangiar l'oscura notte in giorno
Spargean con le fauille
De lor dorati focchi alte scintille.
E con diuini accenti
Pieni di zel, di caritate ardenti
Poser l'anima santa entro al lor stuolo,
E la portar volando à l'alto Polo.

[Settima & vltima parte.]

Il gran Fattor che regge l'vniverso
Sorgendo che di Dea, più che di Donna
Tenea la forma, sotto mortal gonna,
Pria che nel bianco velo
Si scolorisse, la chiamò nel cielo

Que in piu lieta pace
Splender facesse la sua chiara face
E co l vago seren del suo bel viso
Gioia accrescesse à l'alme in Paradiso.

Canzon non sò se lieta, ò lagrimante
In vista ti dimostri
A la bell' alma, ne gli empirei chiostri.
Perche la gioia de la gloria è mista
Co'l dolor de la morte, che l'attrista.
IL FINE.

Weiterer Inhalt:

2.	*La mia candida Ninfa*	Horatio Vecchi.
3.	*Lascian le Ninfe*	Horatio Vecchi.
4.	*Questi nel mio partir*	Horatio Vecchi.
5.	*Lieta viuo e contenta*	Cipriano Rore.
6.	*Bacci sospiri e voci*	Pier' Andrea Bonini.
7.	*Occhi miei*	Hippolyto Baccusi.
8.	*Sio l'ho ferito*	Giouan Gabrieli.
9.	*Donna crudel*	Leandro Mira.
10.	*Fra i vaghi* (I. parte) *Io per languir* (II. parte).	Alessandro Striggio.
11.	*Vscite, vscite Ninfe*	Luca Marentio.
12.	*Canzone di Cipriano de Rore.*	

Prima parte: *S'egual à la mia voglia*
Seconda parte: *Ma di tal voglia*
Terza parte: *E parmi che nel cor*
Quarta & vlt. p.: *Ond' io ch' al dolce suon.* *IL FINE.*

In alphabetischer Reihe sind die (9) Tonsetzer: Hippol. Baccusi (Nr. 7) — Pier' Andr. Bonini (Nr. 6) — Gio. Gabrieli (Nr. 8) — Luc. Marentio (Nr. 11) — Leandro Mira (Nr. 9) — Filippo di Monte (Nr. 1 in 7 Abtheilungen) — Cipriano de Rore (Nr. 5; Nr. 12 in (4 Theilen) — Aless. Striggio (Nr. 10) — Horatio Vecchi (Nr. 2, 3, 4).

(Fortsetzung folgt.)

Disposition der neuen Orgel in der Holy Communion-Kirche zu New-York.

Entworfen und erbaut von **Hilborne L. Roosevelt** zu New-York. 1873.

Manual-Umfang *CC* bis A^3, 58 Tasten.

Great Organ (Hauptwerk).

1.	Open Diapason (Principal)	16',	58	Pfeifen.
2.	- - -	8',	58	-
3.	Gamba	8',	58	-
4.	Dulciana	8',	58	-
5.	Rohrflöte	8',	58	-
6.	Flûte harmonique	4',	58	-
7.	Principal	4',	58	-
8.	Quinte	3',	58	-
9.	Octave	2',	58	-
10.	Mixtur, 4 fach	—	232	-
11.	Trompete	8',	58	-
12.	Clarion	4',	58	-

Pedal.

1.	Open Diapason	16',	27	Pfeifen.
2.	Bourdon	16',	27	-
3.	Contre-Bass	16',	27	-
4.	Violoncello	8',	27	-
5.	Principal	4',	27	-

Combinations-Pedale.

1. Volle Orgel.
2. Volles Hauptwerk.
3. Mittelstarkes Hauptwerk.
4. Volles Oberwerk.
5. Mittelstarkes Oberwerk.

Pedal-Umfang *CCC* bis *D*, 27 Tasten.

Swell Organ (Oberwerk).

1.	Open Diapason (Principal)	8',	58	Pfeifen.
2.	Keraulophon	8',	58	-
3.	St. (Stopped) Diapason (Gedakt)	8',	58	Pfeifen.
4.	Harmonica	8',	58	-
5.	Principal	4',	58	-
6.	Flageolett	2',	58	-
7.	Oboe	8',	58	-
8.	Trompete	8',	58	-

Electro-Melody Organ.

1. Open Diapason.
2. Gamba.
3. Flöte. (4')
4. Octave 2'.
5. Trompete.

Koppeln.

1. Pedal zum Hauptwerk.
2. Pedal zum Oberwerk.
3. Hauptwerk zum Oberwerk.
4. Octaven-Koppel f. Hauptwerk.

Recapitulation.

Hauptwerk	12	Register
Oberwerk	8	-
Electro-Melody Organ	5	-
Pedal	5	-
Koppeln	4	-
Combinations-Pedale	5	-
Electrischer Glockenzug	1	-
Tremulant	1	-
Sa.	41	Register.

Pneumatische Hebel sind angebracht beim Hauptwerk, Oberwerk und bei den Koppeln.

Die Quinte, Octave 2', Mixtur, Trompete und Clarion des Hauptwerks stehen im Schweller-Kasten.

Der Erbauer ist bemüht gewesen, in diesem Instrumente die besten Seiten der englischen, französischen und deutschen Orgelbaukunst zu vereinigen.

Die Windladen und Combinations-Pedale sind nach Walker'schen Grundsätzen construirt. *)

Die Gamben- und Flöten-Register sind gleichfalls nach deutscher Art.

Der »Regulator« zur Hervorbringung eines gleichmässigen Winddrucks, die ausgedehntere Anwendung von Metall bei der Construction des Regierwerks sind französischen Ursprungs; ebenso die Rohrwerke.

Die Principal-Register sind nach englischer Art.

Unter den zur Anwendung gekommenen neuen Erfindungen ist die bemerkenswertheste das »Electro-Melody Organ« — eine Erfindung des Erbauers — hauptsächlich anwendbar zur Führung des Gemeinde-Gesangs, indem die Melodie oder die oberste Note über die ganze übrige Harmonie hinaus erklingt.

Ganz neue Crescendo- und Diminuendo-Wirkungen werden durch die Anwendung des »Balancir-Schwellers« hervorgebracht.

Besondere Beachtung verdient die »Pneumatische Maschinerie« dieser Orgel, welche die Spielart, selbst wenn alle Koppeln angewendet werden, so leicht wie beim Pianoforte macht, obwohl einige Pfeifen 40' von den Tasten entfernt sind.

Der Erbauer hat sich bemüht, jedem Register einen bestimmten Ton-Charakter zu geben.

Aus reinem Zinn sind die Rohrwerke und Gamben.

Das ganze Innere ist gefirnisst, nicht blos des besseren Aussehens halber, sondern auch, um es vor dem Einflusse der Witterung zu schützen.

Das Gehäuse und die Verzierungen sind von Herrn Robert H. Robertson, Nr. 56 Wallstr., gezeichnet. *Reinh. Succo.*

*) Also Kegelladen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Augsburg.** Am 17. December, dem Geburtstage Beethoven's, veranstaltete der Oratorienverein sein 12. Concert. Der Bedeutung des Tages entsprechend, gelangten — zwei Gesangstücke ausgenommen — nur Compositionen des genannten Tondichters zur Ausführung. Eingeleitet wurde das Concert mit der Sonate in C-moll in vortrefflicher Wiedergabe. Die Clavierpartie spielte Herr Treiber aus Graz, der sich damit, wie nicht minder mit seinen Sololeistungen — Sonate in As-dur Op. 110 und Andante favori — bei unserem Publikum aufs Vortheilhafteste einführte. Herr Treiber erschien uns als eine jener selten gewordenen Naturen, deren musikalische Tüchtigkeit sich selbst an dem geringstwerthigen Notenzeichen erprobt, die lieber die letzten Feinheiten der Betonung und des Rhythmus opfern, als dass sie der Klarheit des Ausdrucks zu nahe treten, die nicht sowohl hinzureissen als anzuregen und liebenswürdig zu fesseln wissen. Die technische Seite des Vortrags unseres Künstlers steht unbestritten auf der Höhe dieser anspruchsvollen Zeit. Ein zweiter Gast trat dem Zuhörer in der kgl. württembergischen Kammersängerin Frau Marlow entgegen. Die mit Recht allerorts hochgeschätzte Frau sang mit der sie auszeichnenden Wärme die Cavatine: »Glöckchen im Thal« aus Euryanthe, der sie als freundliche Dreingabe die Arie der Susanne aus Figaro's Hochzeit folgen liess, und später zwei Beethoven'sche Lieder. Ihr, wie auch Hrn. Treiber, wurde reicher Beifall zutheil. Den würdigen Schluss des Concertes bildete das bezaubernd schöne Septett Op. 20 für Geigeninstrumente, Clarinette, Fagott und Horn, mit dessen künstlerisch empfundener Darstellung die Herren Brode — der auch den Violinpart der C-moll-Sonate vorzüglich durchführte — Schletterer, Keller, Hartung, Stautacher, Bandel und Stephan sich den Dank Aller verdienten. (Allgemeine Ztg.)

* **Berlin.** Im Königl. Opernhause wird *Halévy's* »Musketiere der Königin« und *Gluck's* »Alceste« im Laufe dieser Saison neu einstudirt in Scene gehen. Die Titelpartie ist Frau von Voggenhuber übertragen.

* In **Bielefeld** führte am 12. Dec. v. J. der Musik-Verein unter Herrn Nachtmann's Leitung »Das Paradies und die Peri« von *Schumann* auf. Die Solisten waren Frau Jenny Soltans aus Kassel (Sopr.), Frl. Anna Beymel aus Berlin (Alt) und Herr William Müller aus Hannover (Tenor).

* In **Breslau** gaben am 8. Dec. v. J. in der Bernhardiner-Kirche die Herren Hermann Berthold und Carl Mächtig ein Concert zu Wohlthätigkeitszwecken, in welchem folgende Werke zu Gehör kamen: Fuge für Orgel über den Namen »Bach« von *Schumann*, »Salve Regina« von *Orlando Lasso*, Vierstimmiger Chor (»Beglückt ist der Mann«) und Ave Maria von *Cebrian*, zwei vierhändige Orgelstücke von *C. G. Höpner*, Arie aus »Paulus« »Sei getreu bis in den Tod« (Herr Torrige), »Das ist der Tag des Herrn«, Motette für Solo, Chor und Orgel von *H. Berthold*, »Es ist ein Ros' entsprungen« von *Reissiger* (Nachlass), Phantasie (E-moll Op. 21) für Orgel von *M. Brosig*, Psalm 24 von *Jadassohn*.

* Der Oratorien-Verein zu **Esslingen** führte am 5. Decbr. v. J. Stücke aus dem ersten und zweiten Theile (»Die Geburt«, »Die Kreuzigung«) des unvollendeten Oratoriums »Christus« von *Mendelssohn* (Op. 97) und die Ballade »Des Sängers Fluch« von *Rob. Schumann* (Op. 139) auf. Herr Concertsänger Sigmundt aus Stuttgart wirkte in dieser Aufführung mit.

* **Leipzig.** Gewandhausconcerte. Der Reigen der Gewandhausconcerte im neuen Jahre wurde mit einer Ouvertüre von *Rietz* Op. 53 (zur Feier der goldenen Hochzeit Ihrer Majestäten des Königs und der Königin von Sachsen componirt) eröffnet; dieselbe kam im Gewandhause zum ersten Male zu Gehör. Dieser folgten: Arie aus der Oper »Der Haideschacht« von *Franz v. Holstein*, gesungen von Herrn Eugen Gura — Concert (G-moll) für das Pianoforte von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, vorgetragen von Frl. Natalie Janotha aus Warschau — Lieder mit Pianoforte: a) Rückblick, b) Frühlingstraum von *Franz Schubert*, c) Sonntags am Rhein von *Rob. Schumann* — Solostücke für Pianoforte: a) Novellette (H-moll) von *Schumann*, b) Gondellied (A-moll) von *Mendelssohn-Bartholdy*, c) Walzer (E-moll) von *Chopin* und Symphonie (Nr. 5, C-moll) von *L. van Beethoven*. Frl. Janotha führte sich mit Mendelssohn's Concert auf das vortheilhafteste hier ein. Die noch sehr junge Pianistin besitzt einen schönen elastischen, gesangvollen Ton, ausgeglichene Technik und eine ungekünstelte, reiche und poetische Vortragsweise und erinnerte, was die harmonische Durchdringung von technischen und geistigen Vorzügen anbelangt, vielfach an Frau Clara Schumann, deren Unterricht Frl. Janotha — wie wir hören — eine Zeit lang genossen haben soll. Von dem Gesange des Herrn Gura, sowie von den Leistungen des Orchesters ist gleichfalls nur Rühmliches zu sagen.

* **Paris.** Im Odeon-Theater fanden zwei Aufführungen der Athalia von Racine mit Musik von *Mendelssohn* mit grossem Erfolge statt. — Im Cirque des Champs-Elysées wird der *Händel*'sche »Messias« bereits zum dritten Mal zur Aufführung gelangen, so ausserordentlich war der Erfolg der ersten Aufführung am 19. Dec. 1873. — Das 4. Concert populaire (2e serie) unter Pasdeloup's Direction brachte *Mendelssohn's* Reformations-Symphonie, *Mozart's* Quintett Op. 108, *Beethoven's* Symphonie in F, Schwedisches Volkslied von *Lindblad*, *Weber's* Aufforderung zum Tanz, von *Berlioz* orchestrirt. Das Schwedische Damenquartett wirkte in diesem Concerte mit. — Das Programm des ersten »Concert national« (3e serie) wies Werke von *Mendelssohn*, *Gluck*, *Schumann* (A moll-Concert für Pianoforte, von Alfred Jaell gespielt), *Cherubini* (Bacchanale aus dem Ballet »Achilles auf Skyros«, 1. Aufführung), *Mozart* und *V. Joncières* (Marche de Pompei) auf.

* **Strassburg i. E.**, 2. Januar. Als bedeutsames musikalisches Ereigniss haben wir ein Gastspiel des königl. bayr. Kammersängers Herrn Nachbaur vom Hoftheater in München zu verzeichnen. Die Vorzüge, welche diesen mit grosser Sympathie hier aufgenommenen Künstler auszeichnen, liegen vorwiegend in der Wiedergabe lyrischer Partien. Ein weicher, seelisch belebter Klang der Stimme und ein in der äussern Erscheinung sich wiederspiegelndes heiteres Temperament weisen den Sänger entschieden nach dieser Richtung, während eben diese Klangfarbe ohne sonderliche Modulationsfähigkeit und stimmliche Beanlagung des Gastes überhaupt sich zur Durchführung grosser Heldentenorpartien weniger geeignet erweisen. In der That waren die Reproduction des Chapelou (im Postillon von Longjumeau) durchaus, des George Brown (in der Weissen Dame) theilweise, des Manrico (im Troubadour) und des Masaniello (in der Stummen von Portici) jedoch nur soweit diese Rollen aus dem Rahmen des Lyrischen nicht heraustreten, mustergültige Leistungen. Wenn Herr Nachbaur sich bewogen fand, auch als Raoul (in den Hugenotten) aufzutreten, so können wir dies nur als einen Missgriff bezeichnen, über dessen Misserfolg um so weniger ein Zweifel obwalten darf, als der an jenem Abende gespendete Beifall lediglich nur der Darstellerin der Valentine (Frau Stieber-Barn) und dem Darsteller des Marcel (Herr Dr. Pockh) zu Gute kommt. Ein Theil der hiesigen Localkritik bezeichnet die Rich. Wagner'sche Muse als die eigentliche Sphäre, in welcher die Gestaltungskraft des Herrn Nachbaur erst recht zur Geltung komme. Es hat nun ein allgemeines Bedauern hervorgerufen, dass die Unfertigkeit der scenischen Bühnenvorrichtung eine Aufführung beispielsweise des Lohengrin noch nicht gestattet. Wir unserestheils verzichten indessen gern auf diesen Genuss. — Aus der Reihe der im vergangenen Monat ferner in Scene gegangenen Opern heben sich durch gute Aufführungen vortheilhaft heraus: »Barbier von Sevilla« mit Frau Mylius-Rolland (Rosine) und »Robert der Teufel« mit Herrn Dr. Pockh (Bertram), Herrn Hesselbach (Robert), Frau Stieber-Barn (Alice) und Frau Kempter-Leonoff (Isabella).

* »An die Mitglieder des deutschen Sängerbundes« erlässt der Gesammtausschuss desselben durch seinen Vorsitzenden, Herrn Prof. Chr. Scherling in Lübeck, einen Aufruf zur Betheiligung an der Feier des zweiten Sängerbundesfestes, die in München in den Tagen vom 8. bis 11. Aug. d. J. stattfinden soll. Der Aufruf ist nicht frei von leerem Wortschwall, wie »Das wird unsere gemeinsame Begeisterung erhöhen und uns das stolze Bewusstsein schärfen (!), dass das deutsche Lied und die deutschen Sänger wacker mitgeholfen haben an dem Werke unserer nationalen Einigung!« Wenn doch nicht immer das »geeinte Vaterland« bei allen dergleichen Festen herhalten müsste, und man doch einsehen lernte, dass die Kunst mit der Politik nichts zu thun hat! Die grossen Sängerfeste haben für die Kunst übrigens noch nie etwas Erspriessliches geleistet, eher sie entwürdigt.

* Der Violin-Virtuose Henri Vieuxtemps wurde von einem bedauerlichen Unglück betroffen. Ein Schlaganfall lähmte dem Künstler beide Hände, und er musste in Folge dessen auch seine Lehrerstelle am Brüsseler Conservatorium aufgeben.

* Die Pianistin Frl. Emma Brandes hat sich mit Herrn Professor Dr. med. Th. W. Engelmann zu Utrecht verlobt.

* Auszeichnungen und Ernennungen:

Richard Wagner und Johannes Brahms haben vom König Ludwig II. von Bayern den Maximilians-Orden für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Dem Bibliothekar des k. k. österreich. Ministeriums des Innern zu Wien, Regierungsrath Dr. Constantin Wurzbach Edlen v. Tannenberg, wurde in Anerkennung seiner verdienstlichen Leistungen auf dem Gebiete der Literatur der Orden der Eisernen Krone dritter Classe verliehen.

Dem grossherzogl. Hofopern- und Kammersänger Herrn Carl Hill in Schwerin ist von dem Könige von Dänemark die grosse goldene Medaille »ingenio et arti« am Bande des Danebrog-Ordens verliehen worden.

Cabinetsrath Dr. Eduard Tempeltey ist seiner Funktionen als Hofkapell- und Theaterintendant der Coburg-Gothaischen Hofbühne durch herzoglichen Erlass enthoben worden. An seine Stelle tritt der frühere Intendant Herr v. Meyern.

* Todesfälle:

In Hütteldorf starb am 1. Jan. der frühere erste Tenorist am Kärntnerthor-Theater zu Wien, Joseph Erl (geb. zu Wien 1811). Die »Neue freie Presse« vom 3. Januar widmet ihm einen längeren Nachruf.

Aus Algier meldet man den Tod des seiner Zeit berühmten französischen Tenoristen Albert Domange, derselbe wurde 74 Jahre alt.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. 1873. Nr. **51**. *Charl. Delprat*. Les théâtres lyriques, les chanteurs, les écoles de chant et le public. (Contin.) — *Paul Gravier*: Encore le droit des pauvres. — *M. de Thémines*: La prière de Moïse. Nouvelle. IV. — *G. Escudier*: La liqueur d'or.

Fliegende Blätter f. kathol. Kirchen-Musik. 1873. Nr. **12**. *Fr. Witt*: Die Würde des Gottesdienstes und der Kirchen-Musik. — Rede des Stadtpfarrers Dr. Schwarz, gehalten auf der 4. General-Versammlung des Cäc.-Vereins in Köln am 11. Aug. 1873. — Bericht über den Diözesan-Cäcilien-Verein St. Gallen 1872.

Boccherini. 1873. Nr. **12**. *B. Gamucci*: L'insegnamento musicale. — Il ballo dei cavalieri (Ritter-Ballet), opera postuma di Beethoven. (Contin.) — Aneddoti di Mozart.

Caecilia. 1873. Nr. **12**. *N. K.*: Studien und Lesefrüchte über den sogenannten Palestrinastil. (Schl.) — Ueber das Intoniren der Choralgesänge. (Schl.)

The Choir. Vol. XVII. 1874. Nr. **371**. The musical history of the year 1873. — *John Heywood*: Our Church hymnody. (Contin.) — Our Cathedral Organs. Nr. VI. S. Patrick's and Christ church, Dublin. — *L. Ehlert*: Letters on Music. Translated. L. V. — Corresp. Reviews.

Dwight's Journal of music. 1873. Vol. 33 Nr. **18**. From Hauptmann's Letters to Hauser. — Bach's Christmas Music. (From the »Orchestra«.) — Macfarren's »St. John the Baptist«. (From the London Daily Telegraph.) — The vocal registers (by *W. H. Daniell* in the Worcester »Palladium«). — *J. Ella*: Musical ramble, 1873. — Cherubini. — A week of the Thomas orchestra. — Italian Opera in New York.

Gazzetta musicale di Milano. 1873. Nr. **51**. Varietà etc.

Le Guide musical. 20. Année 1874. Nr. **1**. Nouvelles.

Le Ménestrel. Nr. **3**. *V. Wilder*: Wolfgang-Amédée Mozart l'homme et l'artiste. XI. — *A. Pougin*: Semaine théâtrale. Le Messie de Haendel. — *H. Moreno*: Nouvelles théâtrales. — *Mathis Lussy*: Des phénomènes de l'expression musicale. — Nouvelles. — Nr. **4**. *V. Wilder*: Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. XII. — *A. Pougin*: Le Messie de Haendel. 2e article. — *H. Moreno*: Semaine théâtrale. L'éternelle question de l'opéra; Les débuts au Théâtre-Italien; Juliette Carvalho: Les deux gilotins. — *Jules Santach*: L'Opéra à Marseille. — *Fr. Aug. Renaud*: Lettre sur la théorie de l'harmonie. — Nouvelles.

Neue Berliner Musikzeitung. 1874. 28. Jhrg. Nr. **1**. *Heinr. Dorn*: Introduction. — Recensionen, Berichte.

The Orchestra. 1873. Vol. 21. Nr. **534**. Music and John Knox. — Offenbach interviewed.

Revue et gazette musicale de Paris. 1873. Nr. **50**. *Em. Mathieu de Monter*: L'empereur du Burlesque, scènes intimes de la vie des virtuoses au dix-septième siècle. 2e article. — *Ch. Bannelier*: Société des concerts du conservatoire, réouverture. (47e année.) — *H. Lavoix fils*: Théâtre des Menus-Plaisirs. La Liqueur d'or, opéra-comique en trois actes, de Busnach et Liorat, musique de Laurent de Rillé. Première représentation, le 11 décembre. — Nouvelles. — Nr. **51**. *E. Neukomm*: Moscheles, sa vie et ses oeuvres. 11e art. — *Em. Mathieu de Monter*: L'Empereur du Burlesque. 3e art. — *Ad. Jullien*: Documents secrets et officiels sur l'opéra en 1781 extraits des archives de l'état. — *A. Laroque*: Revue des théâtres. — Nouvelles. — Nr. **52**. *Em. Mathieu de Monter*: L'Empereur du Burlesque. (4e et dernier article.) — *Ad. Jullien*: Documents Secrets et officiels sur l'opéra en 1781. (2e et dernier article.) — *Octave Fouque*: Le Messie de Haendel, première audition à Paris, le 19 décembre 1873, sous la direction de M. Ch. Lamoureux. — Nouvelles.

Signale f. d. musik. Welt. 1874. Nr. **1**. Rückblick auf das Musikjahr 1873.

Musikal. Wochenblatt. 1874. Nr. **1**. *Jos. Engel*. Rich. Wagner's »Deutsche Kunst und Deutsche Politik« und die Gegenwart. — Dr. *Fr. von Hausegger*: Ueber die Anlage der germanischen Völker zur Musik. — Dr. *H. Kretzschmar*. Neue Werke von J. Brahms. — Biographisches: Edvard Grieg (mit Portr.). — Feuilleton: Recensentenleiden, Ein Stossseufzer von Wahrmund.

Neue Zeitschrift f. Musik. 1874. Nr. **1**. Zum Neujahr 1874. — Henry Hugh Pierson und seine Musik zum zweiten Theile von Goethe's »Faust«. (Forts.) — Recensionen, Berichte.

Allgemeine Zeitung (Augsburg). Nr. **355**. Beil. 21./12. 73. Vom Stuttgarter Musikleben.

Beilage zum Deutschen Reichs- und K. Pr. Staats-Anzeiger. Nr. **51**. 1873. Das Weihnachts-Oratorium von Sebastian Bach u. Händel.

National-Zeitung. 1874. Nr. **11** vom 8. Januar. *Louis Ehlert*. C. Tausig.

Ausführlichere Kritiken erschienen über:

Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach. I. Bd. (Von *Gumprecht* in der National-Zeitung Nr. 5, 4. Jan. 1874.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

A. P. — A propos de l'exécution du Messie, de Haendel, au Cirque des Champs-Elysées, le 19 décembre 1873; par *A. P.* Paris, imp. A. Chaix et Ce. In-18. 35 p. (19 décembre.)

Collegio (Real) di musica di Napoli. Programma delle pubbliche esercitazioni a chiudimento dell' anno scolastico 1872—73. In-8º. pag. 12. s. l. e d.

Herbet. — La maladie au théâtre et dans les romans. Lu à la séance publique de l'Académie d'Amiens, du 4 août 1872; par le docteur *Herbet*. Amiens, imp. Yvert. 1873. In-8º. 24 p.

Hiller. — Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen. Von *Ferdinand Hiller*. Köln 1874. Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhdlg. gr. 8º. XII, 196 S. Mk. 4.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Brahms, Johannes. Op. 59. Heft I. II. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig. J. Rieter-Biedermann. Mk. 8, 10.

Jakob, Cant. F. A. L. und Musikdir. E. Richter, Reformatorisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus u. s. w. 2. Theil. 2.—4. Lfg. (od. d. ganzen Werkes 5—7. [Schluss-] Liefg.) Berlin, Stubenrauch. gr. 4º. VI, u. S. 577—1027 mit einer Musikbeilage in Fol. à Lfg. Mk. 3.

Mayer, Oberlehrer J. G. Theoretisch-praktische Orgelschule. Mit Rücksicht auf das Reglement über den Orgelunterricht in den katholischen Lehrerbildungsanstalten Württembergs bearb. 2. Thl. 2. verb. Aufl. Schw. Gemünd, Schmid. qu. gr. 4º. XVI, 84 S. Mk. 6.

In Augsburg hielt am 20. Dec. v. J. Herr Professor Dr. Adolf Fick aus Würzburg einen Vortrag über »Tonempfindung«. Es war der vierte der wissenschaftlichen Vorträge, welche die Gesellschaft »Museum« in Augsburg veranstaltete. Herr Prof. Fick begleitete seine Worte mit Experimenten und Demonstrationen. Er begann mit einer Erklärung des Organismus des Ohrs, wobei die neuesten Resultate der Wissenschaft, besonders die Forschungen Helmholtz' über die *membrana tympani*, die *tuba Eustachii* und die Bewegungen des Wassers im Labyrinth verwerthet wurden. Der Vortrag war hochinteressant und fesselnd.

Die Zahl der in Paris während des Jahres 1873 erschienenen Musikalien beträgt 3403.

Von Edmond Van der Straeten wird der erste Band seines neuen Werkes »Théâtre villageois en Flandre« in Kurzem erscheinen. Der 3. Band seines Werkes »La musique aux Pays-Bas« ist unter der Presse. Ein anderes Buch desselben Verfassers wird den Titel tragen »Contemporanéités musicales, ou petites études des hommes et des choses de la musique actuelle«.

(Musikzeitungen.) Die Berliner Musik-Zeitung »Echo«, bisher im Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung erschienen und von H. Mendel redigirt, ist in den Verlag des Buchhändlers Rob. Oppenheim in Berlin übergegangen. Der Redacteur derselben ist jetzt Herr Dr. Wilhelm Langhans. — Die Bote & Bock'sche »Neue Berliner Musikzeitung«, welche in letzterer Zeit der Poet Alfred Kalischer »unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung« leitete, hat vom 1. Jan. d. J. ab Herrn Richard Wüerst als »verantwortlichen Redacteur«. — Die Leipziger »Tonhalle« (Verlag von A. H. Payne) ist mit December 1873 eingegangen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12. III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 21. Januar 1874. **Nr. 3.** IX. Jahrgang.

Die erste vollständige Aufführung des »Messias« von Händel in Paris am 19. Dec. 1873.

Es kann wohl als ein ausserordentliches und in der Geschichte der Musik, speciell der Frankreichs, höchst bedeutsames Ereigniss bezeichnet werden, dass nach Verlauf von 132 Jahren, seitdem das Oratorium »Der Messias« componirt und zur ersten Aufführung gelangt ist, dem französischen Volke doch erst jetzt dasselbe in seiner Vollständigkeit zum erstenmal vorgeführt wurde. Man hätte es wohl in einer Zeit, in welcher die Zustände Frankreichs so zerrüttet sind, und bei dem Charakter des französischen Volkes, der dahin neigt, in solcher trüben Lage sich weit eher frivolen als ernsten Genüssen hinzugeben, am wenigsten erwartet, dass ein so erhabenes tiefernstes Werk in Paris geneigte Ohren finden und sogar einen so ungeheueren Erfolg sich erringen würde. Man kann auch hier einmal wieder die gewaltige Macht der Händel'schen Musik erkennen, die sie zu jeder Zeit und in allen Lagen auf das Volk ausüben wird, wenn sie würdig zur Darstellung kommt. Wir wollen an das erwähnte Ereigniss nicht politische Betrachtungen knüpfen und uns etwa brüsten, dass es das Werk eines Deutschen gewesen, welches nun in Paris in dieser Glorie zur Darstellung gelangte und sich den Sieg errang. Händel's Musik ist Gemeingut eines jeden musikalisch empfänglichen und empfindenden Volkes, weil sie wahre echte Musik ist.

Es ist von dem französischen Schriftsteller Arthur Pougin in seinem von hohem Enthusiasmus erfüllten Artikel über die in Rede stehende Aufführung — im »Ménestrel« Nr. 3 und 4 d. Jahrgangs — behauptet worden, dass der »Messias« am 19. Dec. 1873 überhaupt zum ersten Male in Paris zu Gehör gebracht worden sei. Dieser Annahme traten entgegen und berichtigten dieselbe der Componist Nicou-Choron und Mr. Valiquet, ein früherer Schüler Choron's, in derselben Zeitung vom 11. Januar. Den beiden Briefen entnehmen wir, dass Alexandre Étienne Choron, welcher Director der Oper war, im Jahre 1826 in Paris in der Rue de Vaugirard ein Institut errichtete, welches den Namen »École (Conservatoire) de musique classique et religieuse« trug. Eine seiner ersten Sorgen war, gleich bei Beginn des Institutes eine reiche Sammlung geistlicher Musik aus Italien und Deutschland kommen zu lassen. Obwohl diese grosse Ausgabe seine Kräfte weit überstieg, verhinderte sie ihn doch nicht, noch weitere Anstrengungen zu machen. Er liess auf seine Kosten einen Concertsaal bauen und weihte ihn ein, indem er in Gegenwart der königlichen Familie und zahlreicher Zuhörer aus der hohen Pariser Welt mehrere Meisterwerke der classischen Schule vorführte. Neben den Compositionen Palestrina's waren es vorzugsweise »Messias«, »Alexanderfest«, »Samson«, »Judas Maccabäus« u. a. von Händel, welche hier zur Darstellung kamen. Die damaligen Zeitungen berichten über die Vortrefflichkeit der Aufführungen und über den Enthusiasmus, mit welchem die herrlichen Schöpfungen aufgenommen wurden. Der »Messias« besonders wurde mit grosser Feierlichkeit und Vollendung einigemal von 1827 bis 1830 unter Choron's Leitung in seiner »École royale de musique religieuse« aufgeführt. Das Auditorium war stets das gewählteste, unter ihm Cherubini, Spontini, Rossini. Im Chor wirkten mit Duprez, Scudo, Wartel (Vater), Boulanger-Kunzé, Dietsch, Monpou, Marié, Labro, Adrien de Lafage, Nicou-Choron, Mocker, Aimé Maillart, Victor Massé, Mmes. Stoltz, Hébert-Massy, Clara Novello u. A. Choron gebührt das unbestreitbare Verdienst, in Frankreich der Erste gewesen zu sein, welcher mit grosser Aufopferung die Händel'schen Oratorien daselbst einführte, ihm verdanken seine Schüler auch das Glück, unter seiner Anleitung Studien gemacht zu haben, die sie befähigten, den grossen Meister und seine Werke zu verstehen und zu würdigen. — Der »Messias« kam damals allerdings nicht in seiner Vollständigkeit zur Aufführung, sondern nur in Bruchstücken und ohne orchestrale Begleitung. Fétis berichtet in seiner »Revue musicale« über das erste Concert, welches Choron in seiner Schule am 22. Februar 1827 veranstaltete. In diesem wurde nur der erste Theil des »Messias« vorgeführt.

»Was soll ich sagen«, schreibt Fétis, »über den ‚Messias' »von Händel, welcher den zweiten Theil der Aufführung aus»machte? Wo finde ich Ausdrücke, um diese grossartige Com»position würdig zu loben? Man muss sie hören, bewundern »und schweigen! Man glaubt gemeinhin, dass in Frankreich »für diesen strengen Stil, voller Fugen und Imitationen, nur »gelehrte Ohren empfänglich seien. Das ist ein Irrthum, den »jeder musikempfängliche Mensch abschwören wird, welcher »Gelegenheit hat, das Werk, von dem ich hier rede, zu hören, »wie es bei Choron aufgeführt wird. Obgleich vom orchestra»len Gewande entblösst, nur begleitet vom Pianoforte und den »Bässen, hat dieses Werk doch auf das Auditorium den leb»haftesten und tiefsten Eindruck gemacht. Es liegt etwas so »Grossartiges, Erhabenes und Uebermächtiges in diesem un-

»sterblichen Werke, dass man vollständig davon übermannt »und selbst hingerissen wird von den Fugen, die gewöhnlich »der Schrecken für halbgebildete Dilettanten sind. Die Aus»führung der Soli und der Chöre haben den Triumph Choron's »und seiner Schüler noch vermehrt; und die Lobeserhebungen »vorzüglicher Künstler, welche der Aufführung beiwohnten, »vereinigten sich in dreimaligem lebhaftem Applaus des Audi»toriums.« — Genau einen Monat später, am 22. März, gab Choron ein zweites Concert, in welchem er auch für diesmal noch nicht den »Messias« vollständig, sondern wiederum nur Theile dieses Meisterwerkes aufführen liess. Fétis schreibt auch bei dieser Gelegenheit: »Welche Kraft und Frische, »welche Erhabenheit in diesem ‚Messias', von welchem Stücke »den zweiten Theil des Concertes ausmachten! Und zugleich »welche Grazie, welche Mannigfaltigkeit! Nicht ohne Grund »hat Mozart den Händel für den grössten Componisten, der je »gelebt, gehalten: Beethoven hat heute dieselbe Behauptung »aufgestellt.« Fétis hebt dann noch einen jungen Künstler, Namens Wartel hervor, der sich durch stilvollen und fein nüancirten Vortrag des Recitativs »*Consolamini*« und der Arie »*Omnis vallis*« auszeichnete, und schliesst dann: »Die Ausführung »der Chöre war vollendet, die des *Alleluja* hat auf das Audito»rium den tiefsten Eindruck gemacht und es mit höchster Be»geisterung für dies Meisterwerk erfüllt.«

Nach Choron versuchte auch Pasdeloup vor mehreren Jahren ein Oratorium Händel's (die Passion) zu bringen. Die Société chorale des Bourgault-Ducoudray zu Paris führte im Jahre 1869 die Passion, im Jahre 1870 und 1873 das »Alexanderfest« und im Jahre 1872 »Acis und Galathea« von Händel auf. Ueber letztere Aufführung berichtet Guy de Charnacé in seinem eben erschienenen Buche »Musique et musiciens« Tome I, pag. 145 u. f.

So sehr nun Choron unbestritten die Ehre gebührt, zuerst in Frankreich derartige classische Werke eingeführt zu haben, so hat doch durch die in Rede stehende erstmalige Aufführung des vollständigen Werkes, des »Messias«, am 19. Decbr. v. J., der Dirigent Charles Lamoureux ein vielleicht noch grösseres Verdienst sich erworben. Es ist dieses Verdienst um so höher anzuschlagen, als kaum irgendwo der Aufführung eines grossen Oratoriums ernstere Schwierigkeiten im Wege stehen, als gerade in Frankreich, da dort der Hauptfactor fehlt, d. i. der Chor, wie er in Deutschland, Belgien, Holland und in England existirt. Den männlichen Bestandtheil des Chores bilden in Paris die Orpheons, deren Erziehung absolut unvollkommen und unzureichend ist und die von classischer Musik nicht den entferntesten Begriff haben; den weiblichen könnte man nur aus den Choristinnen der grossen Theater zusammenstellen. Nur ein bis drei Gesellschaften von Musikdilettanten, wie z. B. der hervorragendste, von Bourgault-Ducoudray gegründete und geleitete, der Gutes leistet, könnten von grossem Nutzen bei derartigen Aufführungen sein. Aber die Schwierigkeit, eine genügende Anzahl gebildeter Chorsänger zu vereinigen, bleibt doch ungeheuer. Dennoch ist es dem strebsamen Dirigenten, einem intelligenten kühnen Künstler, bei dieser Aufführung gelungen und es gebührt ihm ein ganz besonderes Lob dafür, dass er sich dieser ausserordentlichen Aufgabe mit solchem Eifer und Fleisse unterzogen hat; es gehörte wahrlich zur Durchführung derselben ein eherner Wille und fester Entschluss. Er kann nur aufgemuntert werden, auf diesem Wege fortzufahren. Arthur Pougin bezeichnet es als eine ungewöhnliche Erscheinung, dass nicht schon längst eine grosse musikalische Gesellschaft oder eine mächtige künstlerische Unternehmung die Idee gefasst und den Muth gehabt hat, die Franzosen mit dem »Messias«, diesem grossartigen tiefernsten Werke, in seiner vollständigen Gestalt bekannt zu machen.

Die erste Aufführung fand, wie schon erwähnt, am 19. Dec. im Cirque des Champs-Élysées, der in einen Concertsaal verwandelt war, unter Lamoureux' Leitung mit vollem Chor und Orchester statt, und hat diese dem französischen Publikum doch so vollständig fremde, tiefgrossartige Musik wider alles Erwarten einen so bedeutenden Erfolg gehabt, dass das Oratorium in kurzem Zeitraume zweimal wiederholt werden musste und sich jedesmal einer noch enthusiastischeren Aufnahme erfreute.

Lamoureux folgte bei der Einstudirung des Werkes der Mozart'schen Bearbeitung und gebrauchte die bei Novello in London erschienene Ausgabe.

Die Soli waren vier jugendlichen Eleven des Conservatoriums anvertraut: dem Tenoristen Vergnet, Schüler des Saint-Yves-Bax, dem Baritonisten Dufriche, der hoffnungsvollen Sängerin Mlle. Armandi und der Mlle. Belgirard, beide Schülerinnen der Frau Viardot. Alle vier befriedigten sehr, aber die Palme unter ihnen errang sich der Tenorist, dessen sympathische, wohlgeschulte Stimme und wirkungsvoller und stilgerechter Vortrag besonders hervorgehoben wird. Am glanzvollsten war, wie Pougin berichtet, die Leistung des Chores, welcher grösstentheils aus Eleven des Conservatoriums bestand; er erzielte ein vollständiges und merkwürdiges Resultat, sowohl was das Ensemble, die Präcision, die rhythmische Sicherheit, als auch den Vortrag selbst betrifft. Alle beeiferten sich, der hohen Aufgabe, die ihnen bis dahin ganz fremd war, gerecht zu werden; sie haben ihr Bestmögliches geleistet. Alle die prächtigen Chöre des Messias haben einen ungewöhnlichen Eindruck gemacht und besonders zwei steigerten den Enthusiasmus aufs Höchste: »Denn es ist uns ein Kind geboren«, ein Wunder von Grazie und Poesie, und das *Alleluja*.

Was das Orchester betrifft, so war dies selbstverständlich vorzüglich, da es zum grössten Theile aus den Künstlern gebildet war, welche der Société des concerts angehören. Die Orgelpartie führte M. Henri Fissot rühmenswerth aus.

Die dritte Aufführung am 9. Januar war noch weit besser wie die erste, da die Mitwirkenden mit ihrer Aufgabe mehr vertraut waren.

»Wer wird sich nun entschliessen,« fragt Pougin zu Schlusse seines Artikels, »uns einen würdigen Concertsaal zu bauen, in welchem die grossen Schöpfungen, die geistlichen Werke eines Bach, Händel, Lesueur und Mendelssohn aufgeführt werden können? Das Publikum, man kann es wohl nach solchem Erfolge behaupten, ist nicht mehr unempfänglich für die grossen Schönheiten der Meisterwerke, für diese ernste erhabene classische Musik. Das Oratorium ist nun definitiv bei uns in Frankreich eingeführt.

»C'est le triomphe de la grande musique, de l'art sain, noble et élevé, sur les turpitudes que nous avons trop longtemps tolérées!«

Fürwahr ein schönes offenes Geständniss, das man hochschätzen muss!

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

(Fortsetzung.)

G. A. **Heinze** Op. **51** [34]. Nog is het bloeyende heerlyke tyd, vierstimmiger Männerchor — von Otto Roquette, ins Holländische übersetzt — ist ein Conversationsstück der Art, wie

34) Aan het Nederlandsch National Zangersverband. — Nog is het bloeyende heerlyke tyd! Noch ist die blühende goldene Zeit · Gedicht van Otto Roquette met nederduitsche vertaling van Louise Heinze, gekomponeerd voor Mannenkoor en Orkest door G. A. Heinze, Directeur der Liedertafel »Euterpe« te Amsterdam. 51ste Werk. Klavieruittreksel van den Komponist. Utrecht, Louis Roothaan, 1872. (37.) Folio. 21 S. Pr. fl. 2.

es lustige Gesellen, die ein Orchester bezahlen können, gern einmal aufführen mögen. Die Melodien sind trivial, zur Hälfte mehr dem Orchester als den durstigen Kehlen der Männer anvertraut — Stimmführung, Factur etc. ähnlich wie in desselben Componisten Op. 37, nur schwächer: absteigende Linie! Vgl. Allg. Musikal. Ztg. 1865 S. 247.

A. **Herion** Op. **13** [35]) zwei Hefte, überschrieben »Zum Gedächtniss eines Helden«. — Worin liegt das Heldengedächtniss? Die Lieder haben nichts als leichten Conversations-Inhalt: sollte vielleicht der Dichter Adolf v. Berlepsch, todt oder lebendig, damit gemeint sein? Dann ists nur simple Erinnerung an einen Dichter und thut nicht noth einen feierlichen Titel auszusinnen für diese gemüthlich inhaltsleere Dudelei — ein paar Clavierphrasen, etwas Jux im zweiten Heft; wers zweimal singt, zahlt nach Belieben.

Richard **Hol** Op. **65** [36]), **66** [37]) — wo Heinze ist, da ist Hol nicht weit, vgl. d. Bl. 1865 und öfter. Damals schien es dem Referenten, Heinze sei mit mehr melodischer Gabe ausgestattet, andre gaben Hol den Vorzug. Im Geistlichen sind beide gleich schwach, im Weltlichen hat diesmal Hol trotz mancher Schwächen und Unebenheiten den Vorrang melodischer Lichtblicke. Das erste, geistliche Stück: *Laudate Dominum* *) ist durchaus flach und nichtig: man erstaunt, dass solche Sachen im Heiligthum gehört werden — mehr noch, dass ein so ungeistlicher Mensch nicht müde wird, Geistliches zu versuchen. — Versuche sinds, als wären sie mühsam am Clavier ausprobirt; innere Kraft, freudiger Schöpfungstrieb — sind sie vorhanden? Antwortet Hol heut nicht, er wird es dereinst thun. — Sonderbar gegen diese Missgeburt sticht ab das andere, weltliche Heft mit 6 Liedern von H. Heine. Das **1.** Lied »Deine blauen Augen« beginnt milden Gesanges, modulirt fürchterlich zu dem Wort »Träumend, dass ich nicht sprechen kann« — stolpert von da rückwärts zur Tonart mit geschraubt zweideutiger Harmonie, die aus missverstandenen besseren Mustern abgeleitet ist. Es scheint, der Heine'sche Witz soll musicirt werden »An deine blauen Augen Gedenk ich allerwärts — Ein Meer von blauen Gedanken Ergiesst sich über mein Herz« — ja wäre nur eine veilchenblaue Stimme dabei! statt der wasserfarbenen Vocalität × ×





Das witzig sein sollende — vielmehr salopp naive — Schlussritornell ist Antwort und Nachahmung des Anfangs-Ritornells. Die zerbrochene Phrase

— »über mein Herz« — ist Seb. Bach linkisch nachgeäfft.

Nr. **2** *ejusdem* singt »Wenn du mir vorüberwandelst« mit sonderbar gesuchter Declamation und harmonischer Structur, aber niedlich originellem Clavierschluss



In so unerwarteten Cadenzen ergeht sich Hol öfter, zuweilen nicht ohne Geschick: gefährlich aber scheint auf ihn wie andre jene höchst seltsame, aber ihres Ortes wunderbar schöne Cadenz Schubert's Op. 25 (Ich schnitt es gern etc. Schöne Müllerin) gewirkt zu haben.

Nr. **3.** Ein wimmerndes Thränenlied, das ganz parisisch mit Krankheit schönthut, ist hier in ganz angemessenen Tönen mit viel chromatisch enharmonischem Gequirle besungen: die Töne sind besser als die Worte, sagen wir lobend; wäre nur nicht die Gesangführung so schwierig, die Claviererei wiederum unentbehrliche Duenna! Da dem Autor melodische Anlage innewohnt, sollte er sich lieber ans Volk wenden, statt an die Moschus-Atmosphäre des Salons, wo man den Musikanten doch nur als Spielzeug betrachtet.

Nr. **4** ist besser als das vorige: zwar waltet in der Stimme das Declamatorische vor, das Clavier-Orchester ist wiederum übermächtig, aber die Gesang-Cantilene ist doch verständlich; schön leider auch nicht, zumal im Schlusstheil, wo zu den Worten »Das ist dein Bildniss« ganz ohne Noth ein bleierner Bolzen hinein fährt S. 11, 3, 5 (in As-dur):



und der Instrumentalschluss recht thierquälerisch lautet:

S. 11, 4

Voce.
Simile in 8va.
Clav.
bis

Diese abscheuliche Phrase scheint Antistrophe sein zu sollen von einer anderen, S. 10 unten, wo ein ähnliches, nicht gleiches, etwas geistreicher verwandt wird.

35) Zum Gedächtniss eines Helden. Zwei Lieder. Dichtungen von Adolph von Berlepsch, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung Frl. Agnes von Charpentier zugeeignet von A. Herion. Op. 13. Dresden, Adolph Brauer. (294/5.) Folio. (Nr. 1. Beim Abschied, wie so wunderbar! 7 S. 10 Ngr. Nr. 2. Ich bin so glücklich, so froh und so frei. 5 S. 7½ Ngr.)

36) »Laudate Dominum«. Tribus vocibus aequalibus cum Organo Auctore Richardo Hol. Opera 65. Ultrajectum apud Louis Roothaan. 1872. (49.) Folio. Part. 5 S. fl. 0, 60. Voces 60.

37) Seinem Freunde dem Grossh. Meckl. Kammersänger Carl Hill. Sechs Gedichte von H. Heine für eine Singstimme mit Clavierbegleitung von Richard Hol. Op. 66. Amsterdam und Utrecht, bei Louis Roothaan. 1873. (50.) Folio. 15 S. Pr. 1 fl. 50. (Nr. 1. Mit deinen blauen Augen. Nr. 2. Wenn du mir vorüber wandelst. Nr. 3. Ach ich sehne mich nach Thränen. Nr. 4. Spätherbstnebel. Nr. 5. Entflieh mit mir. Nr. 6. Wenn ich auf dem Lager liege.)

*) Die Ueberschrift »*L. Dom. Tribus Vocibus cum organo*« ist lahm und unlateinisch, was sich die katholische Kirche verbitten müsste: es fehlt ein Particip, etwa *decantandum*. Aehnliches ist in diesem und verwandten Verlagen schon öfter vorgekommen.

Auch Nr. 5 »Entflieh mit mir« ist singbar und leidlich hörbar; viel modulirt wird immer, so auch hier: Unruhe des Gewissens oder der Thatkraft?

Nr. 6 ist wirklich melodisch; obwohl mehr Clavier als Stimme, obwohl die schreienden Accente in Mehrheit stehen, hat man hier doch ein Tonbild, das alle früheren an schmelzender Schärfe des Gesanges übertrifft. Der Schluss, dem von Nr. 2 verwandt, passt wohl zu den Worten von Heine's Traumbild:



Also eine aufsteigende Werthscala dieser 6 Lieder! Sehr löblich, aber nur wenn der Autor einen tapferen Entschluss fasst tapfer zu arbeiten, unterweilen aber seine Lieder von Anderen vortragen hört, um Hören zu lernen.

Arno **Kleffel** Op. 14 [38]), 6 Gesänge für eine Stimme, mit Clavier — soll eine Gabe für die Heissgeliebte sein. Falls das arme Kind sich drin versucht, rennt sie geradeswegs Richard Wagner in die Arme: welchen *Casus criticus* ein Heissliebender wohl am wenigsten riskiren würde, selbst wenn er Vorgeiger am Götzentempel zu Bayreuth werden sollte. — Nichts als elende Claviererei, mit eingesprengter Declamation!

Das Harmonische ist aufs Aeusserste der Beweglichkeit gebracht; fast kein Takt ohne ein und mehrere Chromata: es tanzt und zuckt unablässig auf und nieder wie das Cartesianische Teufelchen — oder vielmehr wie das böse Gewissen? Denn dass solch verrückte Unruhe der Modulation, die alle edle Melodie auffrisst, nicht Genie, sondern Impotenz sei, hat mir einmal Einer vertraut, den Signor Arno gewiss als classischen Zeugen erkennt: Robert Schumann! Dieser selbige bei manchem Irrthum doch sittlich ringende höchst ehrenwerthe Künstler ists auch, der zum Unheil vieler Epigonen einstmals wie träumend das Wort Zukunftsmusik in die Welt schleuderte — ohne zu ahnen, welch Feuer es anzünden sollte — — in strohernen Köpfen! — *Item* hat obiger Kleffel auch ein paar Schlüsse geleistet, welche ihm sicherlich bei *Molière's collegium academicum* das Maturitäts-Zeugniss erworben hätten: *Dignus, dignus est intrare in nostro docto corpore.* Es sind folgende: S. 11 und S. 17



38) Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Arno Kleffel. Op. 14. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13024.) Folio. 17 S. Mk. 2. 75. (1. Weisst du noch? (Otto Roquette.) 2. Die Liebste fragt, warum ich liebe? (Friedrich Rückert.) 3. Liebespredigt (Fr. Rückert) »Was singt ihr und sagt ihr mir«. 4. Frühlingslied (Ferd. Braun) »Das Körnlein springt, der Vogel singt«. 5. Mir träumte von einem Königskind. (H. Heine.) 6. Spanisches Lied (Uebers. von Paul Heyse) »Wenn du zu den Blumen gehst«.)



Das letzte Beispiel fehlt noch auf unserem Notentäfelchen, s. Nr. 52 des vor. Jahrg. Im Uebrigen müssen wir zugestehen, dass dies letzte Stück doch von allen einzig eine wirklich melodische Führung der Singstimme zeigt, um welche allein der vielleicht jugendlich suchende Autor überhaupt Besprechung verdiente. Hervorragend originell ist diese Melodie so wenig wie die von Nr. 1, welche der eben genannten Nr. 6 am nächsten steht. Lernte er nur ein wenig *contrapunctus simplex* z. B.! — um sich selber und anderen Freude zu machen! — Zwar heisst's bei Schopenhauer: Freude ist nicht; und sein Sprössling C. Fuchs: Schönheit der Musik giebts nicht! aber diese sind auch danach.

(Fortsetzung folgt.)

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël**.)

Zweite Folge.

Sechsstimmmige Madrigale (1579—1594).

(Fortsetzung.)

V.

[1579] TRIONFO | DI MVSICA, | DI DIVERSI. | A SEI VOCI. | *LIBRO PRIMO.* [Vignette: eine weibliche Figur auf dem Himmelsglobus sitzend mit der Umschrift: FIAT PAX IN VIRTVTE TVA.] IN VINEGGIA.] | APPRESSO L'HEREDE DI GIROLAMO SCOTTO | M D LXXIX.

[Bibliotheca Cassellana Mus. Quarto 78, 5.]

In Quarto. Basso A—C. Tenore D—F. Canto G—I. Alto K—M. Quinto N—P. Sesto Q—S. — Vorrede:

ALLA SERENISSIMA GRAN | DVCHESSA DI TOSCHANA. | *Ne per immitare coloro che ò per nascimento, ò per for- | tuna bassissimi, ardirono porgere i loro poueri doni à | Potentissimi Prencipi, ne per fuggire sotto l'ombra dell' ALTEZZA VOSTRA i velenosi morsi | dell' inuidia, e dell' ignoranza, ne anche per aggrandire | me stesso con l'honesta & virtuosa ambitione della stampa appresso il Mondo, vengo hora à donarle | questi fatiche Musicali parte mie, & parte di alcuni Nobilissimi Ingegni: | ma solo per farmi conoscere da lei nel numero di quelli seruitori che con l'oc- | chio della mente l'ammirano, e reueriscono. Degnisi l'ALTEZZA VOSTRA | di riceuerle con quella humanità che è proprio della grandezza dell' animo | suo, e si degni vnitamente, di aggradire questo mio essere, il quale (non ha- | uendo io cosa piu cara, ne segno maggiore della mia deuotione) ho consacrato | perpetuamente al valore, & al merito dell' ALTEZZA VOSTRA SE- | RENISSIMA alla quale prego dal datore di tutti i beni continuata salute, | e prosperità. In Venetia, il di VIII. D'ottobrio 1579.*

Di V. Altezza Serenissima | Humilissimo & Deuotissimo seruitore *Tiburtio Massaino.*

(Weder um denjenigen nachzuahmen, welche, durch Geburt oder Schicksal in niedrigster Stellung, ihre geringen Gaben Fürsten darzubringen gewagt haben, noch um unter dem Schutze von E. Hoheit den giftigen Anfeindungen des Neides und der Unwissenheit zu entgehen, noch auch um durch den Druck mit ehrenvollem und edlem Wetteifer für mich selbst

bei der Welt grösseren Ruhm zu erlangen, erlaube ich mir hiermit E. H. diese musikalischen Arbeiten zu überreichen, die theils von mir, theils von einigen vorzüglichen Künstlern herrühren, sondern allein um E. H. erkennen zu lassen, dass ich zu der Zahl Derer gehöre, die mit dem geistigen Auge Sie bewundern und verehren. Möge E. H. sich herablassen, sie mit jener Humanität anzunehmen, welche Ihrem hohen Geiste eigen ist, und zugleich diese meine Gesinnung mit gnädigem Blicke ansehen, mit der ich mich stets (da ich auf keine bessere Weise meine Ergebenheit bezeugen konnte) dem Dienste E. H. gewidmet habe, für die ich von dem Geber aller Güter beständiges Heil und Glück erflehe.

Venedig d. 8. Oct. 1579. E. H. ergebenster Diener
Tiburtio Massaino.)

INHALT.

1. *Ne mai più vaga in Ciel*	Tiburtio Massaino.
Piaccia à l'eterno amor (II. parte)	
2. *Sestina.*	
(a) I. parte: *Sperar non si potea*	Andrea Gabrieli.
(b) II. parte *Sparue ogni Nume*	Vincenzo Bellhauer.
(c) III. parte: *Tra pure neui alme*	Claudio da Correggio.
(d) IV. *Tratto fuora del Mar*	Baldissera (sic) Donati.
(e) V. *Italia bella, alta nudrice*	Oratio Vecchi.
(f) Ultima stanza: *Poi disse, hor che'l tuo*	Tiburtio Massaino.
(g) Chiusa: *Va Musa inanzi à l'ALBA*	Tiburtio Massaino.
3. *La mia candida Ninfa*	Oratio Vecchi.
4. *I piango, e grido sempre*	Tiburtie Massaino.
5. *Se canti al canto tuo*	Tiburtio Massaino.
6. *Vagha ghirlanda*	Tiburtie Massaine.
7. *Ingrata tu m'uccidi*	Tiburtie Massaino.
8. *Non ha men bianco*	Tiburtio Massaino.
9. *L'Arno illustre d'Etruria*	Filippo de Mente.
Sec. parte: *Et la'ue scorge più sereno.*	
10. *Alba cruda, Alba ria*	Tiburtio Massaino.
11. *Amor, la forza tua*	Tiburtio Massaino.
12. *Merauiglia e veder*	Tiburtio Massaino.
13. *Mentre l'un Polo* (à 8 vec.) *)	Aless. Striggio.

Die (8) Tonsetzer sind in alphabetischer Reihe: Vinc. **Bellhauer** (Nr. 2, b) — Claudio da **Correggio** (Nr. 2, c) — Baldas. **Donati** (Nr. 2, d) — Andr. **Gabrieli** (Nr. 2, a) — Tiburtio **Massaino** (Nr. 1, 2, f und g. 4—8. 10—12) — Filippo de **Monte** (Nr. 9 in 2 Theilen) — Alessandro **Striggio** (Nr. 13) — Oratio **Vecchi** (Nr. 2, e. 3).

*) Die 8 Stimmen haben folgende Schlüssel:

C. A. T. B. C. II. A. II. T. II. B. II.

Canto II im Seste, Alto II im Basso, Tenore II und Basso II im Quinto.

(Fortsetzung folgt.)

Ein ungedruckter Brief Jos. Haydn's.

Die Wiener »Deutsche Zeitung« theilte einen bisher noch nicht gedruckten Brief Haydn's und die Veranlassung zu demselben mit: Das kleine Dorf St. Johann, unweit der deutschen Stadt Plan in Böhmen, besass im Anfange dieses Jahrhunderts eine hübsche Kirche, in welcher der Rector Ockl aus Plan, selbst Componist und schwärmend für Haydn's Musik, dessen Oratorium »Die Schöpfung« aufführen wollte. Man reichte pro forma beim Prager Consistorium ein Erlaubnissgesuch ein. Alles war auf den feierlichen Tag vorbereitet, da kam ganz unerwartet ein abschläglicher Bescheid des Consistoriums. Die Bürger Plans, denen es verboten war, »Die Schöpfung« in der Kirche zu hören, kamen förmlich in Aufruhr und führten darauf unter den Linden ein grossartiges Gebäude aus Balken und Brettern eigens zu dem Zwecke auf, in demselben das Tonwerk anzuhören. Aber die rasch improvisirte Musikhalle erwies sich als völlig unpraktisch. Da nahm das rebellische Völkchen sich vor, »Die Schöpfung« trotz Consistorium und Klerisei in der Kirche von St. Johann aufführen zu lassen; der gute Rector, dem man keine Unannehmlichkeiten bereiten wollte, wurde in einem Wagen entführt, so dass er nicht dabei war und ihn also keine Schuld treffen konnte, und so bekamen die Planer und ihre von nah und fern herbeigeströmten Nachbarn denn doch den Genuss von Haydn's »Schöpfung«. Ein Pfäfflein, das den Namen des grossen Tonkünstlers nie vernommen, predigte ganz entsetzt, dass nun gar in christlichen Kirchen Oratorien von »Heiden« aufgeführt würden. Ockl wurde angst und bange; er richtete zwei Briefe an Haydn, die dieser auch in Nachfolgendem beantwortete. Der Brief wird von der Familie Nadler in Plan pietätvoll aufbewahrt und sein noch unversehrtes Siegel zeigt eine Lyra mit den lateinischen Buchstaben J. und H. Der Text lautet:

»Hochedelgeborner, hochgeehrtester Herr!

Ihre beyden Briefe sowohl vom 29. May, als vom 5. Juli, mit welchen Sie mich zu beehren beliebten, habe ich richtig und mit Vergnügen erhalten. Es freute mich ungemein, zu hören, dass mein Oratorium von allen Musikfreunden in jener Gegend den Beyfall erhielt, den es beynahe schon vom grössten Theile in Europa zu erhalten, das Glück hatte; aber zu meinem grössten Erstaunen musst' ich die damals entstandene sonderbare Geschichte vernehmen, die in der Zeit-Epoche in der wir leben, sicher dem Kopf und Herzen des Urhebers davon wenig Ehre zu machen scheint.

Und diese Erregung heiliger Gefühle sollte Entweihung der Kirche sein? —

Sind Sie ganz ruhig über den Erfolg dieser Geschichte, denn ich bin überzeugt, dass ein vernünftiges Consistorium diesen Apostel des Friedens und der Einigkeit näher mit seinen Pflichten bekannt machen wird, da es nicht unwahrscheinlich ist, dass die Menschen mit weit gerührterem Herzen aus meinem Oratorio, als aus seinen Predigten herausgehen dürften, und dass keine Kirche durch meine Schöpfung je entheiligt, wohl aber die Anbetung und Verehrung des Schöpfers dadurch eifriger und inniger in einer solchen heiligen Stätte erzielt werde. Sollte diese für jeden Vernünftigen höchst lächerliche Geschichte nicht durch das Consistorium beigelegt werden, so bin ich bereit, selbst Ihro K. K. Majestäten es anzuzeigen, Allerhöchstwelche dieses Oratorium nie ohne wahrster Rührung anhörten und ganz von dem Werthe dieses heiligen Werkes überzeugt sind, der ich übrigens mit vollkommenster Hochachtung bin Euer Hochedelgeboren ergebenster Diener

Joseph Haydn, m. p.,
Doktor der Tonkunst.

Eisenstadt, den 24. Juli 1801.«

Die Kirche, schon 1781 auf kaiserlichen Befehl gesperrt, wurde von nun an ganz verpönt und ist gegenwärtig ein Trümmerhaufen. (A. d. »Echo«.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Augsburg.** Aus dem Augsburger Musikleben haben wir noch Einiges nachträglich zu berichten. Wir halten uns hierbei an die Referate in der »Allgem. Zeitung« vom 2. und 31. Dec. In einem Concerte am 26. Novbr. v. J. kam *Gade's* Cantate »Die Kreuzfahrer« zur Aufführung. »Letzteres Werk erlebte, irren wir nicht sehr, durch den Oratorienverein seine erste Aufführung in Süddeutschland. Es behandelt, auf Tasso's Epos »Das befreite Jerusalem« fussend, in allerdings fragmentarischer Form, den Wüstenzug der Kreuzfahrer, die Episode zwischen Rinalde und Armida und die endliche Ankunft des Heeres vor der heiligen Stadt. Nicht minder bedeutend an musikalischem Gehalt als desselben Meisters Ballade »Erlkönigs Tochter« haben die »Kreuzfahrer« vor dieser die grössere

Mannigfaltigkeit der Stimmungen voraus, und vermeiden überhaupt jene Weichheit, um nicht zu sagen Weichlichkeit, des Ausdrucks, die man bei Gade zwar immer liebenswürdig, aber nicht selten zu breit ausgesponnen findet. In der ersten und dritten Abtheilung dominiren nach Raum und Inhalt die Chöre, von welchen der stimmungssatte Wüstenchor, der feurige Kreuzrittergesang, das Mendelssohn's besten Arbeiten gleich zu achtende Gebet und der in seinem herzlichen Ausdruck tief wirkende Pilgermarsch namentlich angeführt sein mögen. Die Soli bieten dem Sänger eine weniger dankbare, wenn schon immerhin schöne Aufgabe, sie bewegen sich zwischen Recitativ und Arie in jenem Arioso, das Schumann in so bedeutender Weise ausgestattet hat. In der zweiten Abtheilung befinden wir uns in Armidens Zauberreich, und hier hat Gade so glänzende Orchesterfarben, so süsse Melodien in sinnberückenden Harmonien gefunden, dass der Pinsel Richard Wagner's übertroffen scheint. (?) — Die gesammte chorische Leistung war eine vortreffliche, von sinngemässem Studium und Begeisterung zeugende. Die schwierige Partie der Armida fand durch die Primadonna der hiesigen Oper, Frau Roske-Lund, eine durchaus beifallswürdige Wiedergabe, die des Eremiten, eine nicht minder dankenswerthe, durch Herrn Dr. Kruckl. Den Rinaldo, sowie die Cavatine aus »Euryanthe« sang Herr Salomon aus Düsseldorf. Wenn schon seine organische Mitgift der ihm gestellten heroischen Aufgabe nicht völlig entsprechen wollte, so athmete der Vortrag des strebsamen Sängers doch Verständniss, Wärme und nicht gewöhnliche musikalische Sicherheit. Herrn Kapellmeister Schletterer ist für die Vorführung des schönen Werkes aufrichtig zu danken.« In demselben Concerte wurde die Jupiter-Symphonie von *Mozart* vom Orchester gut ausgeführt, sowie Herr Brode, Lehrer an der hiesigen Musikschule, vortrefflich den zweiten und dritten Satz des *Mendelssohn*'schen Violinconcertes vortrug. — Das Theater nimmt unter den Stadttheatern einen ehrenvollen Rang ein, Dank der Rührigkeit und dem kunstsinnigen Verständniss, womit Herr Ubrich die Leitung (nun schon im sechsten Jahre) führt. Auf dem Gebiet der Oper ist das zweimalige Gastspiel der berühmten Maria Monbelli zu verzeichnen, die namentlich als Rosine im »Barbier von Sevilla« enthusiastischen Beifall erntete. Ihr folgte die k. württembergische Kammersängerin Frau Marlow als Königin in den »Hugenotten« und als Lady Harriet in der »Martha«. In ihrer langen künstlerischen Laufbahn hat sich Frau Marlow als Coloratursängerin ersten Ranges überall Lorbeeren erworben. Sie sang mit noch jugendfrischer Stimme und mit entzückender Reinheit und Virtuosität und verband damit ein durchdachtes, reich nuancirtes Spiel. Als Nancy in der »Martha« und als Acuzena im »Troubadour« lernten wir eine bedeutende Altistin, Frl. Loewe vom Hofoperntheater in Wien kennen. Von unseren einheimischen Kräften verdienen die Herren Fischer-Achten und Dr. Kruckl die Hochschätzung, die ihnen zutheil wird. Von den vielen trefflichen Leistungen des Herrn Dr. Kruckl möchten wir nur noch der von ihm äusserst energisch und charakteristisch ausgearbeiteten Partie des Nelusco in der »Afrikanerin« rühmend erwähnen. Solche dramatische Rollen, wie die Selica, Norma, Antonia im »Belisar«, Recha in der »Jüdin«, sind es auch, in denen Frau Roske-Lund ihre Vorzüge, tiefe Empfindung, richtiges Spiel, bedeutende Stimmmittel, glänzen lassen kann. Auch Frl. Van den Hof verdient Anerkennung.

*** Berlin.** Am 10. Januar ging im Königlichen Opernhause neu einstudirt die Oper in vier Acten »Iphigenia in Tauris« von *Gluck* in Scene. Die Haupt-Rollen waren vertreten durch Frau Mallinger (Iphigenia), Frl. Haupt (Diana), die Herren Betz (Orest), Diener (Pylades) und Schmidt (Thoas). — Herr Diener scheidet aus dem Verband der Königlichen Oper und geht nach Nürnberg.

*** Kopenhagen,** 2. Januar. Während früher die Orgelconcerte bei uns eine *cosa rara* waren, so dass alljährlich nur ein paar derartige gegeben wurden, fanden in der letzten Zeit, in einem Zeitraume von kaum 14 Tagen drei solche statt. Man sollte demnach annehmen, dass der Sinn für geistliche Musik in bedeutender Zunahme wäre; dieses dürfte doch im Allgemeinen nicht der Fall sein, denn diese Concerte sind gewöhnlich nur wenig besucht, und die Abhaltung derselben gründet sich vielmehr auf Zufälligkeiten, die in keiner Beziehung mit dem Geschmacke des Publikums stehen. Das erste der genannten Concerte wurde von dem recht geschickten jungen Musiker Attrup gegeben, der, obschon er noch in der Ausbildung begriffen ist, recht gewandt die Orgel spielt. Besonderes Interesse gewann sein Concert dadurch, dass die bekannte dramatische Sängerin Caroline Lehmann, die seit einigen Jahren hier verweilt, ohne jedoch am hiesigen königlichen Theater, dessen Zierde sie früher war, engagirt zu sein, mehrere geistliche Lieder vortrug. Obschon die Lehmann nicht mehr jung ist, hat ihre Mezzo-Sopranstimme noch immer einen schönen Timbre und ist dabei sehr voll und kräftig. Die Hauptwirkung ihres Gesanges beruht aber in ihrem innigen Vortrage, der in dem herrlichen Liede »Die Allmacht« von *Fr. Schubert*, das, obgleich es um einen Ton nach der Tiefe transponirt war, sehr schön klang, besonders hervortrat. — Am dritten Weihnachtstage gab der sehr gewandte Orgelspieler Nehelong ein kärglich besuchtes Concert, in welchem derselbe Orgelstücke von *S. Bach* und *Hesse*, und der Violinspieler Schjørring das »Abendlied« von *Schumann* vortrug. — Chr. Horneman, der auch in Deutschland bekannte Componist, hat kürzlich die Leitung eines grösseren Chorvereines übernommen, und ungefähr zu gleicher Zeit ist ein anderer Chorverein unter der Leitung der Herren A. Liebmann und V. Bendix gegründet worden. Im ersten Concert des letztgenannten Vereins wurde »Der Rose Pilgerfahrt« von *Schumann* ausgeführt, und die Herren Otto und Victor Bendix spielten als Intermezzo das Andante (Gretchen) aus der Faust-Symphonie von *Liszt*. Die Ausführung desselben — auswendig auf zwei Flügeln — wurde sehr beifällig aufgenommen, während die Composition nicht bei allen Zuhörern gleichen Anklang fand. Dem Vernehmen nach wird besagter Verein in einem folgenden Concerte ein grösseres Chorwerk von *Brahms* zur Ausführung bringen; seine Arbeiten in dieser Richtung sind dem hiesigen Publikum gänzlich unbekannt. — Das neue Theatergebäude ist jetzt hinsichtlich des Aeusseren seiner Vollendung nahe. Im alten Kasten, einem Non plus ultra scheusslicher Bauart, ging es in dieser Saison recht lustig her, was Opernaufführungen betrifft. Die Wiederaufnahme vor Jahren gegebener Opern und Singspiele ist freilich der Hauptgrund dieses regen Lebens. Das Singspiel »Die Braut« von *Scribe* und *Auber* gehört dieser Reihe an und hat sehr gefallen. Zu wünschen wäre es übrigens, dass die Direction, wenn sie sich vornimmt, uns mit den französischen dramatischen Erzeugnissen zu regaliren, sie dann besonders die älteren oder die ältesten Sachen der Opéra comique berücksichtigen möchte. In der That ist die Musik eines *Monsigny, Grétry, Isouard, Berton* u. A. der leichteren Waare der Auber'schen Muse weit vorzuziehen. So feine und geniale Sachen wie die, die im »Déserteur«, »Richard«, »Jocond« u. s. w. enthalten sind, haben die Opern unserer Zeit (im nämlichen Genre) gar nicht aufzuweisen. *A. R.*

*** Leipzig.** Das elfte Gewandhausconcert (den 8. Januar) wies drei grössere Orchesternummern: Symphonie (Es-dur) von *W. A. Mozart*, Ouverture zu »Alladin« von *Carl Reinecke* und Ouverture, Scherzo und Finale von *Robert Schumann* auf, welche mit der nöthigen Feinheit zu Gehör gebracht wurden. Solisten waren Herr Rensburg aus Köln und Fräul. Amalie Kling aus Schwalbach. Ersterer machte uns mit zwei neuen Violoncello-Compositionen, einem Concerte von *Carl Eckert* und einem Adagio von *Isidor Seiss* bekannt. Beide Compositionen waren keineswegs dazu angethan, bei einem musikalisch tiefer gebildeten Publikum, wie das Leipziger es ist, nachhaltigere Sympathien zu erwecken, der gespendete Applaus durfte demnach ausschliesslich dem schönen, eleganten Spiele des Herrn Rensburg gegolten haben. Frl. Kling (Altistin) sang eine Cantate von *B. Marcello* (von Hiller instrumentirt) und zwei Lieder: a) Ganymed von *Fr. Schubert*, b) »Wie bist Du meine Königin« von *Joh. Brahms*. Genannte Dame zeigte sich zwar noch nicht als eine nach technischer Seite hin vollkommen ausgebildete Sängerin, wusste sich aber durch ihre natürlich empfundene Vortragsweise — und unterstützt von einer angenehm klingenden, in allen Tonlagen leicht ansprechenden Stimme — gleichfalls warmen Beifall bei dem Publikum zu erringen.

*** Stuttgart.** Der Verein für classische Kirchenmusik brachte in seiner Aufführung am 12. Dec. v. J. in der Stiftskirche folgende Werke zur Darstellung. 1) Phantasie über den Choral »Christ ist erstanden« für die Orgel Op. 6 von *Moritz Brosig*, 2) Responsorium »Sicut mater consolatur« für 6stimmigen Chor und Soli mit Orgelbegleitung, Op. 7, von *Ed. Grell*, 3) Kirchenarie (Suscepimus, Deus, misericordiam) für Bariton mit Orgelbegleitung, Op. 65, von *Robert Volkmann*, 4) Benedictus für 4stimmigen Chor, aus Op. 61 von *Ferd. Hiller*, 5) Graduale (Exaudi, Deus, orationem meam) für Mezzosopran mit Orgelbegleitung, Op. 96 Nr. 2, von *Carl Reinecke*, 6) Kyrie für 4stimmigen Chor und Soli, Op. 45, von *Rob. Franz*, 7) Zwei Motetten (De profundis clamavi, Jubilate Deo) für vier Stimmen, Op. 6 Nr. 2 und 4, von *Jul. Jos. Maier*, 8) Fuge (As-moll) für die Orgel und Geistliches Lied (Lass dich nur nichts nicht dauern) für 4stimmigen Chor mit Orgelbegleitung (Op. 30) von *Joh. Brahms*, 9) Biblisches Bild aus den »Palmblättern« von K. Gerok, für Baryton mit Orgelbegleitung (Op. 49 Nr. 2), von *Ed. Lassen*, 10) Gebet für Chor mit Orgelbegleitung, Op. 30, von *Christian Fink*, 11) Hymne für Mezzosopran mit Orgelbegleitung (Op. 54 Nr. 1) (Hoffnung erfüllt Alle) von *Jos. Rheinberger*, 12) Psalm (Frohlocket mit Händen) für 5stimmigen Chor und Soli, Op. 18 Nr. 2, von *Carl Heinthaler*. Ein sehr merkwürdiges Programm, das nur Werke von noch lebenden Componisten und von diesen das Beste aufweist.

*** Wien,** 8. Januar. »Genovefa«, Oper in vier Acten von *Robert Schumann*, feierte heute im Hofoperntheater ihre erste Aufführung in Wien. Die Direction hatte weder Mühe noch Kosten gescheut für die prachtvolle Ausstattung dieses Werkes. Von den Darstellern

waren die Frauen Dustmann (Genovefa) und Materna (Margarethe) ganz vortrefflich; die Herren Walter (Golo) und Scaria (Siegfried) blieben auch nicht ohne Beifall. Das Orchester excellirte unter Dessoff's Leitung, insbesondere durch die feurige Ausführung der Ouvertüre. Das Publikum nahm das interessante, aber dramatisch schwache Werk des grossen Tondichters mit grosser Andacht und lebhaftem Beifalle auf, zeichnete auch die Hauptdarsteller durch wiederholten Hervorruf nach jedem Acte aus. (N. fr. Pr.)

✱ **Zürich.** Die Allgemeine Musikgesellschaft gab am 2. und 16. Dec. v. J. ihr zweites und drittes Abonnement-Concert. An Orchester-Compositionen enthielten dieselben: *Hector Berlioz*, Ouvertüre zu den »Vehmrichtern«; *Ant. Rubinstein*, Ocean-Symphonie; *Beethoven*, Ouvertüre zu »Leonore« (Nr. 3); *J. S. Bach*, Pastorale für Orchester aus dem Weihnachts-Oratorium; *Mozart*, Symphonie in D-dur (in drei Sätzen). — Im zweiten Concert sang Julius Stockhausen die Arie »Mentre ti lascio« von *Mozart* und die Cantate »Schlage nur, gewünschte Stunde« von *J. S. Bach*, im dritten trug Frl. Amalie Kling die Arie »Lascia ch'io pianga« aus Rinaldo von *Händel* und Lieder von *Schubert*, *J. O. Grimm* und *Brahms* vor. Als Instrumental-Solisten traten auf im zweiten Concert Herr Concertmeister Oskar Kahle (Concert für die Violine von *Bruch*), im dritten Concert Herr Robert Freund aus Pest (Concert in A-moll für Pianoforte von *Schumann* und Clavierstücke von *Chopin* Op. 37 Nr. 2 und *Liszt's* Rhapsodie hongroise Nr. 12).

✱ Personalie:
Herr Dr. August Forster hat seine Stelle als Professor der Mimik am Wiener Musik-Conservatorium niedergelegt.

✱ Todesfälle:
In Paris starb in der letzten Woche des December v. J. 95 Jahre alt der französische Organist Michel Mathey. Er war Ritter der Ehrenlegion.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. 1873. Nr. 52. *Ch. Delprat*: Les théâtres lyriques, les chanteurs, les écoles de chant et le public. (Fin.) — *G. Escudier*: Le Messie de Haendel. Première audition, à Paris, au Cirque des Champs-Élysées. — *M. de Thémines*: La prière de Moise. Nouvelle. (Fin.) — *Gaston Rosseler*: Conférence sur Richard Wagner. — *M. de Garville*: Semaine dramatique. — Nouvelles.

The Choir. 1873. Nr. 370. A Christmas Greeting. — Moscheles and his contemporaries. Thirteenth notice. (1837.) — *L. Ehlert*: Letters on music. IV. — The national school of music. — Arthur Sullivan. — Wolsey and Queen Elizabeth on church music. — Reviews. Corresp. etc.

Echo. Berliner M.-Z. 1873. Nr. 52. Recensionen. — Weber's Oberon in Wien. — *A. Quantz*: Nochmals Beneken und Jeep. Schlusssätze. — 1874. Nr. 2. *Flodoard Geyer*: Die Oper und ihr Stoff, Vortrag.

Euterpe. 1873. Nr. 10. *Kümmerle*: Louis Bourgeois. — *G. Flügel*: Probe aus dem geschriebenen Choralbuche eines Cantors in Hinterpommern. — *C. F. R. Alberti*: Die Musik als Bildungsmittel. (Aus d. Neuen Berliner M.-Z.) — *Ed. Hanslick*: Die Musik auf der Weltausstellung. Wien und Paris. Die Strauss'sche Kapelle. (Aus der N. fr. Pr.) — Anzeigen. — 1874. Nr. 1. *F. W. Sering*: Die neue Auflage der musikalischen Schriften W. H. Riehl's und die »freien Vorträge«. — *G. Flügel*: Eine neue Melodie zu dem Liede: »Befiehl du deine Wege«. — *Mattheeius*: Mit welchen Gedanken spiele ich Mendelssohn's Orgelsonaten? — Dr. *Otto Taubert*: Zur Geschichte der Pflege der Musik in Torgau. (Abdruck des im Jahre 1868 bereits erschienenen Torgauer Gymnasial-Programms, ohne eine diesbezügliche Angabe!)

Gazzetta musicale di Milano. 1873. Nr. 52. Corrispondenze.

Le Guide musical. Nr. 2. Artistes Belges. Edmond Depret. Beilage: La première page de la Sonate de Beethoven, op. 106, gravée en regard d'une transcription en notation simplifiée, par *Ch. Meerens*.

Le Ménestrel. Nr. 5. *Victor Wilder*: Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. XIII. — Semaine théâtrale. — *Arthur Pougin*: L'Athalie de Racine, musique de Mendelssohn; *H. Moreno*: Nouvelles de l'Opéra, théâtre Italien. — L'Opéra, rapport de *M. Bardoux*. — Nouvelles.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 2. Der »Freischütz« in Rom. — Recension. — Feuilleton: *Ed. Hanslick*: Musikal. Nachzügler (auf der Weltausstellung). (Aus der N. fr. Pr.)

The Orchestra. 1873. Nr. 535. Professor Ella's lecture, Dec. 17 (on the »Creation«). — Reviews. — The new College of music. — The shearing of Stationers' Hall. — Mr. George Grove. — Strauss, Dannreuther, and German music.

The monthly musical Record. 1874. Vol. IV. Nr. 37. The year 1873. — *E. Pauer*: Menetriers, troubadours, and mester-singers. (Contin.) — Blondel de Nesle and Richard Coeur de Lion. — Mendelssohn in Paris. (Translated from Ferd. Hiller's new book.) — Reviews.

Revue et gazette musicale de Paris. 1874. 41. année. Nr. 1. *Ch. Bannelier*. Revue de l'année 1873. — *H. Lavoix fils*. La Mélodie. Etudes complémentaires et dramatiques de l'art du chant, par G. Duprez. Paris. — *A. Laroque*: Revue des théâtres. — Nouvelles.

The musical Standard. 1873. Nr. 488. Current musical topics. — Concert room construction. — Reports. Reviews.

Musikal. Wochenblatt. Nr. 2. Dr. *F. v. Hausegger*: Ueber die Anlage der germanischen Völker zur Musik. (Forts.) — Dr. *H. Kretzschmar*: Neue Werke von J. Brahms.

Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. 2. Recensionen über kunstphilosophische Schriften. — *H. Zopff*: Henry Hugh Pierson und seine Musik zum 2. Theile von Goethe's »Faust«. (Schluss.)

Neuer Anzeiger für Bibliographie u. Bibliothekwissenschaft von J. Petzholdt. 1874. Nr. 1. Die Vocal- und Instrumental-Musik aus der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71. (A—Ho.)

Die Literatur. Herausgeber: H. Riotte und P. Wislicenus. 1873. Nr. 25. Die Theater in München.

Kritiken erschienen über:

Jaehns, F. W. Carl Maria von Weber. Lebensskizze. (Lit. Centralblatt 1874 Nr. 1.)

Paul, O. Handlexikon der Tonkunst. (Ebendas. Nr. 1.)

Chouquet, G. Histoire de la musique dramatique en France. (Ebendas. Nr. 2.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Meyer's Deutsches Jahrbuch. Encyklopädische Ueberschau über die Geschichte und das Kulturleben des vergangenen Jahres. 2. Jahrgang. Herausgegeben von Max Wirth. Hildburghausen, Bibliogr. Institut. 1873. 8⁰. VIII, 901 S. Mk. 7. 50. (Hierin der Artikel »Musik« von *Franz Gehring*.)

Polko. — Musikalische Märchen, Phantasien u. Skizzen von *Elise Polko*. 1.—3. Reihe. Mit Illustr. in Holzschn. nach Zeichnungen von J. C. Lödel u. S. Thon. Leipzig, J. A. Barth. 1873. gr. 16⁰. geb. à Mk. 6. 75., geb. m. Goldschn. à Mk. 7. 50.
(I. 14. neu durchges. Aufl. IV, 427 S.
II. 8. neu - - IV, 314 S.
III. 8. Aufl. 508 S.)

Regolamento organico del civico istituto musicale Brera in Novara. In-8⁰. pag. 38. Novara 1873. Tipografie Ger. Miglio.

Tottmann, A. — Führer durch den Violin-Unterricht. Ein kritisches, progressiv geordnetes Repertorium der instructiven, sowie der Solo- und Ensemble-Werke für Violine. Nebst einem kurzgefassten Verzeichniss der Bratschenliteratur und einem bibliographischen Anhang. Von *Albert Tottmann*. Leipzig 1874. Verlag von J. Schuberth & Co. 8⁰. XI, 312 S. Mk. 3.

Zur gef. Notiz.

Als besondere Beilage der Darmstädter Zeitung Nr. 8 des laufenden Jahrgangs ist erschienen (und um sehr geringen Preis — 9 kr. — von der G. Jonghaus'schen Hofbuchhandlung — der Expedition der Darmst. Zeitung — zu beziehen):

»Accessions-Katalog der Grossherzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt. Supplement. Musikalien. Abtheilung I. (1873.)« Gedruckt in 8⁰, 35 Seiten.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Lecocq, Charles. Mamsell Angot, komische Operette in 3 Acten. Clav.-Ausz. m. Text. Berlin, Bote & Bock. Mk. 15.

Raff, Joachim. Op. 180. Suite für Solo-Violine und Orchester (G-moll). Leipzig, C. F. W. Siegel. Part. Mk. 36. Clavierauszug und Solost. Mk. 6.

—— Op. 185. Concert (C-moll) f. d. Pfte. m. Begl. des Orch. Ebendaselbst. Part. Mk. 9. Solost. Mk. 7.

Reinecke, C. Op. 104. Ein Abenteuer Händel's oder die Macht des Liedes. Singspiel in einem Acte von M. te Grove. Leipzig, Kistner. Part. Mk. 27. Clav.-Ausz. Mk. 12.

Verdi, G. Aida, Oper in vier Acten. Clav.-Ausz. mit Text. Berlin, Bote & Bock. Mk. 30.

Würst, Rich. Faublas, komische Oper in drei Acten. Clav.-Ausz. mit Text. Berlin, Bote & Bock. Mk. 12.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 28. Januar 1874. Nr. 4. IX. Jahrgang.

Händel's ,,Salomo'' in Berlin aufgeführt.

Freitag, den 16. Januar, kam als zweites Abonnement-Concert der Singakademie Händel's Oratorium Salomo zur Aufführung. Dieselbe hatte schon vor dem Weihnachtsfeste stattfinden sollen, musste jedoch wegen der allgemeinen Landestrauer um die Königin-Wittwe und dann abermals, weil die Sängerin der Hauptpartie, Frau Joachim, plötzlich beiser wurde, auf Mitte Januar verschoben werden. Das Werk, selten in Berlin zu Gehör gebracht (zum letzten Male in der Singakademie im Jahre 1862) ist voll musikalischer Schönheiten und hatte eine zahlreiche Zuhörerschaft versammelt, so dass nicht nur der eigentliche Saal der Akademie sondern auch Vorsaal, Balkon und Loge bis auf den letzten Platz gefüllt und schon seit Wochen kein Billet mehr zu bekommen war.

Das Oratorium Salomo zerfällt seinem Texte nach in drei eigentlich in keinem inneren Zusammenhange stehende Theile, wenigstens geht durch das ganze Stück nicht, wie wir es im Samson, Judas Maccabäus, Josua, Saul u. a. sehen, eine zusammenhängende dramatische Handlung, sondern es sind hier aus dem Leben des Salomo einzelne Begebenheiten hervorgehoben, in welchen uns seine Grösse als Mensch, Richter und König vor Augen geführt wird.

Nach der Ouvertüre beginnt die erste Abtheilung mit einem prächtigen Lobgesang, theils vom Chor, theils von Solostimmen vorgetragen, worauf uns dann Salomo als gottesfürchtiger weiser allverehrter Herrscher und als liebevoller Gatte geschildert wird. Hymnen an die Gottheit, einige Liebesgesänge zwischen Salomo und seiner geliebten Königin, sowie schliesslich Preisgesänge auf das beglückte Königspaar füllen die erste Abtheilung. — In der zweiten Abtheilung sehen wir Salomo als Richter handeln. Seine Weisheit entscheidet zwischen zweien Frauen, deren jede sich als Mutter ein und desselben Kindes bekennt. Bewunderung gebührt der Charakteristik des Meisters. Salomo's Festigkeit und Ruhe, der wahren Mutter tiefer Schmerz, der unrechtmässigen Trotz und Schadenfreude bei des Königs Richterspruch können wahrer und schöner musikalisch nicht ausgedrückt werden. — In der dritten Abtheilung wird uns ein Besuch der Königin von Saba beim Salomo vorgeführt. Dieselbe wird Zeugin seiner Weisheit, sowie der glänzenden reichen Pracht, die ihn umgiebt. Er veranstaltet zu ihren Ehren ein Hofconcert, indem er seine Sänger zusammenruft, die nun zum Lobe der Musik anstimmen:

»Musik hebe die fühlende Brust,
»Lieblich fliesse Gesang dahin.«

Hierauf schildern sie auf des Königs Geheiss die wilde Schlacht, dann den Schmerz unglücklicher Liebe und schliesslich Trost und Ruhe nach überstandenen Stürmen. Diese Chöre sind höchst eigenthümlich und ausdrucksvoll und dabei von vollendetster Schönheit, und es ist schwer zu sagen, welcher von ihnen den Vorrang verdient. Lobgesänge zu Jehova's Preis mit Beziehung auf Salomo's Weisheit beschliessen das Werk.

Salomo ist eins der längsten Werke Händel's und dauerte in der Aufführung (— zwei kurze Pausen zwischen den Abtheilungen mit eingerechnet —) fast volle drei Stunden, von ½7 bis ½10 Uhr, obgleich ein nicht unbedeutender Theil der Partitur gestrichen war. Das Werk in seiner ganzen Ausdehnung aufzuführen, wäre nicht möglich gewesen und es ist unzweifelhaft, dass Händel in den von ihm selbst geleiteten Aufführungen einmal dieses, ein ander mal jenes Stück ausliess. In so fern waren auch die jetzt gemachten Streichungen vollkommen gerechtfertigt. Weniger können wir uns dagegen damit einverstanden erklären, dass man um Zeit zu gewinnen einzelne Nummern in verstümmelter Gestalt zu Gehör brachte. Dies geschah z. B. gleich mit der ersten Bass-Arie »Danket dem gütigen Herrn aller Welt«, S. 31 *), ferner mit der Tenor-Arie S. 62 »Heil'ge Wonne füllt die Brust«, welche derartig verkürzt wurde, dass sie gleichsam nur als eine Einleitung zu dem grossen Chor »In allen Landen bringt Jehova Preis« erschien. In der Alt-Arie S. 79 »Erforscht' ich gleich die Pflanzen all'« lies man bei der Wiederholung des ersten Theiles das Ritornell (5 Takte) und in der Mitte noch 11 Takte fort. Die Arie des zweiten Weibes S. 160 »Dein Urtheil, o Herr, ist weise und klar«, hat wohl am meisten leiden müssen; in dieser wurden nicht allein fünf Takte im Ritornell, sondern auch im weiteren Verlaufe achtzehn und dann noch einmal achtzehn Takte gestrichen, so dass von der ganzen 70 Takte umfassenden Arie nur 29 Takte übrig blieben. Ferner hatte man den Chor S. 200:

»Schallt laut, ihr Chöre, zu Salomo's Preis,
»O nennt ihn, ihr Sänger, den Stolz unsrer Zeit«

des zweiten Theiles, nach welchem dann der erste wiederholt wird, beraubt, und nur den sehr kurzen ersten Theil stehen lassen. Folgende Verse fielen fort:

*) Wir citiren hier nach der Partitur-Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft Band XXVI.

»Schwellt lieblich das Lied und besingt seine Huld,
»Erhebt all das Volk mit dem Sang seines Ruhms.«

Dieser Chor, noch dazu der Schlusschor der zweiten Abtheilung, wurde hierdurch völlig wirkungslos. Der Dirigent suchte die Kürzung dadurch auszugleichen, dass er das vorgeschriebene »*Allegro*« in ein langsames »*Andante*« verwandelte, während es sonst in seiner Natur liegt, die Tempi oft an Schnelligkeit zu übertreiben. Von der die dritte Abtheilung beginnenden lebhaften Symphonie in B-dur blieben ungefähr $^1/_6$ fort, d. h. es wurden nur die ersten 16 Takte musicirt. Auch in der Arie der Königin von Saba, S. 214, »Jeder Blick beut Wonne mir«, wurden einzelne Takte gestrichen u. s. w. Einige dieser Kürzungen stammen aus dem Clavierauszuge von Xav. Gleichauf, Bonn bei N. Simrock, Verlagsnummer 2888. Demselben ist auch der Text für die Chöre entnommen, worüber weiter unten.

Die Aufführung geschah, was die Instrumentation betrifft, nach der Originalpartitur, die gerade im Salomo so reich ausgestattet ist, dass jede fremde Zuthat in den Instrumentalpartien höchst nachtheilig wirken würde. Das Clavier spielte der Dirigent selbst mit der linken Hand; er hätte vielleicht besser daran gethan, einen ihm befreundeten Musiker um Unterstützung zu bitten, da das gleichzeitige Dirigiren und Spielen mancherlei Nachtheile hat: einmal lassen sich selbst bei der grossen Geschicklichkeit, die unser Dirigent besitzt, Schwankungen im Takte nicht vermeiden, und dann klingt das Accompagnement viel besser, voller und reiner, wenn der Clavierspieler nicht allein die Ober- und Mittelstimmen der Accorde, sondern auch den Bass mitspielt, denn dieses Mitspielen des Basses auf einem rein gestimmten Flügel übt auf die Intonation der Contrabässe einen wohlthätigen Einfluss aus. Es sei mir gestattet, hier eine beiläufige Bemerkung einzuschalten: Früher war es Sitte, dass stets zwei Violoncellisten und ein Contrabassist an einem Pult zusammen spielten. Dies trug sehr zur reinen Intonation des Contrabassisten bei, indem dieser die ihrer Tiefe wegen schwer ohne Hülfe abzustimmenden Töne seines Instrumentes leicht nach dem eine Octave höher stehenden Violoncello einstimmen konnte. In den heutigen Orchestern ist dagegen die Unsitte eingerissen, die Violoncellisten von den Contrabassisten getrennt zu setzen. Wir hören daher jetzt gar zu oft die Contrabassisten unrein und unsicher greifen. In der Singakademie wird natürlich die alte gute Praxis befolgt. Eine noch bessere Wirkung würde aber erzielt worden sein, wenn ein besonderer Clavierspieler am Orte gewesen wäre, der die Clavierpartie vollständig (d. h. mit dem Bass) zu Gehör gebracht hätte und in solchen Arien und anderen Solostücken, in denen nur Violinen und Bass mit dem Clavier wirken, die Intonation vermittelt hätte. — Ferner haben wir in Bezug auf die Besetzung und Ausführung der Instrumentalpartie noch folgende zwei Bemerkungen zu machen. Erstlich, in den Arien, in denen nur Violinen (beide im Einklang) und Bass in der Partitur stehen, liess man den Bass durch die Bratschen verstärken. Dies ist ganz in der Ordnung; unzweckmässig ist es aber, die Bratschen durchweg eine Octave höher als das Violoncello spielen zu lassen. Dadurch überschreiten sie bei hoher Lage des Basses und bei tiefer der Violinen nicht selten die letzteren, die Oberstimme, wodurch der Satz hässlich wird und den Eindruck macht, als hörte man einen falschen Octaven enthaltenden dreistimmigen Satz. Die zweite Bemerkung bezieht sich auf die Blasinstrumente. Händel hat zu seinen Lebzeiten die Oboen mehrfach (zwei- oder dreifach) besetzt. Diese Verstärkung der Oboen hatte man in der letzten Aufführung dadurch zu erreichen gesucht, dass man Flöten und Clarinetten jenen Oboen im Einklange beigesellte. Im Tutti fiel die Wirkung weniger auf; aber in jenen aus Oboen und Fagotten gebildeten dreistimmigen Sätzen, wie sie z. B. in dem grossen Chore S. 268 vorkommen, war dieselbe höchst unangenehm. Der scharfe klare Ton der Oboen bekam durch den Zusatz von weichen Flöten und Clarinetten etwas Unbestimmtes, Unklares; auch klangen die drei Instrumente zusammen in sich unrein. Eine doppelte Besetzung der Oboestimmen hätte in einer Stadt wie Berlin nicht die geringste Schwierigkeit gehabt; ausserdem war aber die jetzt gewählte Verstärkung durch Clarinetten und Flöten auch in so fern ganz unzweckmässig, als diese Instrumente in Händel's Partitur selbst nicht vorkommen, also eine Verdoppelung der Oboen nicht einmal grössere Kosten verursacht haben würde. Auch die Verstärkung der Fagotte durch Violoncelle in den hier bezeichneten Stellen schien nicht gerechtfertigt zu sein und hob jedenfalls die von Händel beabsichtigte Wirkung auf, welcher offenbar hier den von drei Blasinstrumenten (zwei Oboen- und einer Fagott-Stimme) gebildeten Satz in einen Gegensatz zu dem übrigen Orchester, namentlich den Streichinstrumenten, treten lässt.

Wir kommen nun zu dem Text. In den Chören hatte man, wie schon oben bemerkt worden, die Uebersetzung von Xav. Gleichauf, die derselbe selbst eine »freie« Uebersetzung nennt, stehen lassen, zum Theil in Rücksicht auf die vorhandenen gedruckten Stimmbücher, zum Theil aber auch, weil sie in einzelnen Stücken recht gelungen ist und, was Natürlichkeit und Verständlichkeit des Ausdrucks betrifft, jedenfalls besser als die von Gervinus verfasste. Den Schlusschor des ersten Theiles »*May no rash intruder disturb their soft hours*« etc. übersetzt Gervinus folgendermaassen:

»Nie trüb' euch ein Unhold (?), den Frieden bei Nacht!
»Schwellt duftend ihr Lager, o Blumen voll Pracht,
»Umweht sie Zephyre, mit lindem Umfang (?),
»Ihr Nachtigallen lullt (!) sie in Schlummer mit Sang.«

Gleichauf's Uebersetzung ist allerdings etwas freier, doch sind es natürliche deutsche Worte, die jeder verstehen und empfinden wird:

»Dahin fliess' ihr Leben in sanfter Freude!
»Umweht sie, o Zephyre, wiegend in Ruh.
»Erquickt sie, ihr duftenden Blumen, im Schlaf.
»Ihr Nachtigallen, naht euch mit süssem Gesang.«

Für die Solostücke hatte man theilweise eine Uebersetzung genommen, deren Verfasser leider auf dem Textbuche nicht angegeben ist, doch soll sie von dem bekannten Dichter Klingemann, einem Freunde Mendelssohn's, herrühren. Dieselbe ist bedeutend wohltönender und poetischer als die Gleichauf'sche, in welcher leider gar zu oft die Reime fehlen. Als sehr gelungen müssen wir z. B. die letzte Arie der Königin in der ersten Abtheilung bezeichnen, wo sie nach dem Klingemann'schen Text also lautet:

»Mit dir durchwandr' ich Wüstenei'n
»Ertrage jede Noth,
»Der Sonne Gluth, des Sandes Pein,
»Und scheue nicht den Tod.
»Dein lieblich Aug' verleiht mir Muth,
»Bleibst du nur stets mein Theil,
»Du meiner Seele einzig Gut,
»Du meines Herzens Heil.«

Gervinus' Uebersetzung hat, obgleich sie sich meist genau der Musik in rhythmischer Beziehung anschliesst und aus diesem Grunde grosse Vorzüge besitzt, dennoch so viel Härten und ungewöhnliche, gezwungene und gezierte Ausdrücke, dass sie nicht wohl zu gebrauchen war, z. B.

»Erforscht' ich gleich jed (!) Gras und B'um
»Die hold im Thauschmuck lacht (!)«.

Die Königin von Saba überreicht dem Salomo Specereien als Gastgeschenk mit den Worten:

»Balsam strömt hier den Dufthauch aus
»Nimm auf den würzgen Fremdling in dein Haus«,

nachdem sie sich vorher als von Arabiens würzigem Strande kommend angemeldet hat. — In einzelnen Nummern finden wir in diesem Oratorium sogar Freiheiten in der Silbenzahl der Worte, die Gervinus sonst mit Glück und grosser

Gewissenhaftigkeit zu vermeiden gewusst hat. So übersetzt er z. B. den Chor S. 240:

»Singt die Qual verschmahter Liebe!
»Trauernd ernst ein Klaglied singt,
»Wie sie Tod und Verzweiflung bringt.«

wo für »Liebe« ein einsilbiges Wort stehen müsste, wenn der Text sich ohne Zwang und Hinzufügung von kleinen Noten der Musik fügen soll; eben so ist die dritte Zeile für die Musik ungünstig, wo wir jedenfalls das Wörtchen »und« streichen müssten, was auch dem Sinne nach sehr gut geschehen kann.

Wir haben hier auf diese Mängel der Gervinus'schen Uebersetzung aufmerksam machen müssen, um die Singakademie gegen den etwaigen Vorwurf zu schützen, dass sie die Bemühungen der deutschen Händelgesellschaft nicht genügend unterstütze. Wie ich höre, ist man von Seiten des Vorstandes der Singakademie anfangs mit der Absicht umgegangen, Text und Stimmen der deutschen Händelgesellschaft zu benutzen, jedoch ist man bei näherer Durchsicht des Textes wieder davon zurückgekommen. Wir bedauern aufrichtig, dass die in der so trefflichen Ausgabe genannter Gesellschaft stehenden von Gervinus herrührenden deutschen Texte zum Theil von der Art sind, dass sie bei allen Vorzügen, die sie in rein musikalischer Beziehung haben, doch sprachlich und poetisch so weit hinter den oft viel ungenaueren älteren Uebersetzungen zurückstehen, dass man fast allgemein wieder nach jenen älteren zurückgreift, selbst da, wo dieselben unzweifelhaft musikalische Verstösse nach sich ziehen. Es lässt sich aber nicht leugnen, dass Gervinus dies zum Theil selbst verschuldet hat: sein Fehler bestand nämlich darin, dass er originell sein wollte, was bei einem Uebersetzer immer bedenklich ist. Eine wirklich gute, sowohl sprachlich wie musikalisch vollkommen brauchbare Uebersetzung wird nur derjenige herstellen können, welcher neben eigener Erfindung es nicht verschmäht, aus älteren Uebersetzungen das Gute und Gelungene, was sie oft in Einzelnheiten haben, sich anzueignen, und nur da, wo sie fehlerhaft oder geschmacklos sind, mit verbessernder Hand einzugreifen.

Die in Rede stehende Aufführung unter Martin Blumner's Leitung war in vieler Beziehung gelungen zu nennen. Die Chöre klangen voll, rein und kräftig und waren mit Sorgfalt einstudirt; das *Piano* in dem Schlusschor des ersten Theiles und an anderen Stellen war so weich und schön, wie es eben nur einem Chore gelingen kann, der unter einem so ausgezeichneten Musiker, wie es Grell ist, durch zwei und zwanzig Jahre nach den richtigsten Grundsätzen der Gesangskunst geübt ist. Leider haben unseres alten Meisters Grell Augen in der letzten Zeit so sehr an Schwäche zugenommen, dass er nur noch mit der grössten Anstrengung lesen kann. Die Singakademie wird daher wohl nicht oft mehr das Glück haben unter seiner eigenen Leitung zu singen. Seine Grundsätze aber, die ja allen Mitgliedern des Institutes bekannt sind und die er immer wieder bei den Uebungen und Belehrungen ausgesprochen hat und die so herrliche Früchte getragen haben, werden, wenn auch sein persönlicher Einfluss aufhören sollte, noch lange in der Akademie fortwirken. Möge der jetzige Dirigent, der wohl einst auch sein Nachfolger wird, in allen diesen Dingen dem Meister treu bleiben: das ist mehr werth als alles von Aussen ihm zufliessende Lob. Die Akademie hat dergleichen nicht nöthig, so lange sie wie bisher eine Gesangschule im edelsten Sinne des Wortes bleibt; die Akademie hat auch ferner nicht nöthig in Concertanzeigen mit den Namen berühmter Solosänger Reclame zu machen; ihre Leistungen haben nur dann wirklich Werth, wenn sie in sich selbst gut sind und bildend auf ihre Mitglieder wirken.

Die Tempi waren im Ganzen richtig getroffen, nur das *Grave* des zweiten Chores »Aus frommer Brust mit heil'gem Wort« mit seinen eigenthümlichen enharmonischen Uebergängen hätte viel langsamer genommen werden müssen, wenn es die vom Componisten beabsichtigte Wirkung machen soll. Die Solopartien waren in trefflichen Händen. Den König Salomo sang Frau Joachim, die Königin, das erste Weib und die Königin von Saba Frl. Preuss; bei beiden Sängerinnen hätten wir ein etwas weniger forcirtes (überanstrengtes) Singen und namentlich weniger sogenanntes Portamento (d. h. Uebergleiten von einer Tonstufe zur anderen, ein durchaus unmusikalisches Ausdrucksmittel!) gewünscht. Das zweite Weib, dessen Partie, wie bereits oben angegeben, auf ein Minimum zusammengeschrumpft war, sang Frl. Jungk wenn auch nicht mit starker, doch klarer wohlgeschulter Stimme und reiner Intonation. Der Bassist Herr Reich hatte im ersten Theile eine einzige Arie »Danket dem Herrn für alle seine Güte«. Die Tenorpartie des Zadoch sang der königliche Domsänger Herr Geyer.

Den Besitzern der Händel'schen Werke seien hier beiläufig einige Druckfehler angezeigt: S. 70 Takt 5 lies *gis* im Sopran. S. 71 Takt 20 steht im Sopran und in der Violine I. *f*, während die Orgelstimme *fis* enthält; was ist richtig? — In dem Chor S. 220 singt Salomo das Thema richtig vor:



hiernach ist S. 221 Takt 6 im Bass *cis* zu setzen, ferner S. 224 Takt 9, S. 227 Takt 1. — S. 293 Takt 4 muss in allen denjenigen Stimmen, welche *g* haben, *gis* stehen. *H. B.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

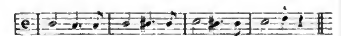
(Fortsetzung.)

Otto **Ludolffs** Op. 4 [39]) behandelt Heine's Wallfahrt nach Kevlaar. Nach dem Balladenstil von Heine-Schumann's Belsazar geartet, nicht etwa in Tönen nachgeahmt aber dem Sinne nach: es ist im eminentesten Sinne das sogenannt Dramatische, richtiger Theatralische — was schon viel Unheil angestiftet unter der grünen Jugend, soweit sie sich hat bethören lassen von den Versballaden-Krämern, die immer am schönsten singen, wenn sie allein sind. Heine's Kevlaar-Wallfahrt, obwohl bei allerlei Leuten, sogar ehrlichen Katholiken berühmt, ist doch nicht, wie sie gern möchte, ein einfältig Volkslied — was unter Heine's Liedern höchstens den zwei Grenadiren und der Loreley zukommen mag — dagegen dies Stück zeigt seine Verlogenheit und verborgen hämischen Witz an mehreren Orten, vornehmlich in der Strophe »Gar mancher spielt izt die Bratsche — Dem sonst kein Finger war heil«, welchen höchst überflüssigen Witz unser Autor allerdings weggelassen hat: das sei ihm zugute gerechnet. — Dass die flüssigen coquett saloppen Reime des H. H. vielen Tonsetzern willkommener Tummelplatz ihres Talents geworden, ist bekannt und weiter nicht auffallend: wohlgelungene edle Gebilde dieses Gebietes sind ausser Schubert und einigen Schumann'schen wenig vorhanden. Wiederum ists das Uebergewicht der Gedanken, nach Schopenhauer Meditationen — was hier die schwächeren gefangen nimmt, so dass ihnen — gegen den deutschen Sanglehrer Hauser, mit den verachteten Welschen, der Wortsinn das *praecipuum* des Kunstgebildes ist: darum heissts dort von der Sängerin: *Elle a bien dit son rôle.* Dass im *Concursus* von Wort und Ton unzweifelhaft der Ton die Hauptsache ist, weiss sogar der Meister des pathetischen Wortes: Schiller sagt ganz

39) Die Wallfahrt nach Kevlaar. Ballade von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Otto Ludolffs. Op. 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13188.) Folio. 15 S. Mk. 2. 50.

richtig (psychologisch würde es der Schulmeister nennen): »Ein schlecht Lied mit schöner Melodie ist mehr werth als ein gutes mit schlechter«. Warum? Weil in aller Kunst, besonders der unseren, die Gestalt dem Verstande ein Mehreres giebt, ihn zu erhöhen, ihm erst recht Freude an sich selbst zu bringen. Μορφή und Λόγος sind nicht feindselige Geschwister, vor Gottes Augen sind sie gleichen Werthes: eben deshalb giebt es Worte, die über allem Ton sind, Töne die über allem Wort. Hat denn irgendwo Don Juan oder Halleluja oder Messengesang durch das Wort gewirkt? Dann wären Mozart und Händel und Palestrina höchst überflüssige Subjecte!

Solches müsste man dem Musiker gar nicht erst sagen. Aber es sind nur zu viele, die sich von der hohlen Kritikasterei und Reclame-Literatur hänseln lassen, statt ordentlich Musik zu lernen, und wenn sie nichts mehr lernen können, billig aus der edlen Künstlerschaar sich selbst verbannen müssten. — Genug: auch der vorliegende Ludolffs, nicht ganz ohne Talent, manchen schon im Marktbericht registrirten weit überlegen, thut uns aufrichtig leid, wenn er auf dieser Bahn verharrt. Die einleitende Clavierpartie, wie auch später manches einzelne Instrumentale ist interessant und verständlich, daher als Einzelheit zu loben. Der Anfang der Gesangscene indess declamirt etwas holzig, wie die venetianischen Gondolieri, wo das Wort schallt übers Wasser in Wald, was schon Goethe sanglos, kunstlos, schönheitslos, wenn auch nach der Localfarbe ausdrucksvoll nannte. — Nachdem die Mutter gefragt, ob der Sohn nicht mit zur Procession ziehen wolle, antwortet er *pp* (was den dramatischen Ausdruck malen soll, wie später S. 11 beim Worte Tod das unausweichliche *ppp*) — worauf die Mutter ihn dringend einladet S. 4—5, plötzlich aus *B* und *H* modulirend *B* 5 *Fis* $\frac{7}{\sharp}$—$H_{\sharp}$ diesmal nicht verletzend, sondern innig rührend. Ja wäre das Ganze ähnlich beschaffen! hier sind wirkliche Naturtöne der Liebe — fortgesetzt bis S. 5, 3, 3 (»Die Mutter Gottes heilt dein Herz«). Danach begiebt sich ein unablässiges Wühlen in allen gedenklichen Tonarten, Vorausnahmen, oft auch Widerspruch zwischen Stimme und Clavier. In der Declamation verletzt oft die widrige Form des Trochäus ‖ — ◡ = [Notenbeispiel], welche Schumann ganz richtig nannte gemein, niederträchtig, obgleich und weil Meyerbeer sie den Parisern so getreulich nachgepfiffen, z. B. *à la lueur de ces torches funèbres*:



welche Formel schon Rousseau brandmarkte als Flecken am französischen Gesange. Im Deutschen, dem natürlich Sangreichen, klingts doppelt widrig. Diese Meyerbeer'schen Pariser aufsteigenden Trochäen (7, 3, 3 — 12, 4, 2) mit klaffendem Maule deuten auf ärmliche Sangkunst; überboten werden sie noch durch die langen Erzählungen in liturgischer Monotonie, wo der Mensch nur Livreebedienter, das Instrument lebendig singt und organistenmässig die langweilige klerikale Schönheit florisirt (3, 3, 5 noch das beste weil kürzeste: — 6, 1, 5 — 10, 3, 3). Richtig meldet sich auch die weimarsche Phrase [Notenbeispiel] mit ihrem kindischen ta-tä-Getöne, unerquicklich und undeutsch. Mit beiden verwandt, ihre Krone gleichsam, ist die Stopfigkeit der Periodenschlüsse [Notenbeispiel]: 7, 1, 4 — 11, 4, 5 — 15, 4 *fin.*, als *clausula finalis!* Dazu die queren Modulationen, gleichsam boshaft angestiftet, die Sänger zu irren. 6, 2, 4 — 7 *fin.* — 9, 2, 1



Mehrere abspringende Tritonus der Singstimme sind z. B. 9, 3, 3 — 9, 5, 1, ein aufspringender 12, 4, 2. — Endlich eine unangenehm hörbare Quintparallele 5, 4, 4 könnte leicht durch die Milderung der Singstimme (statt c^2 im letzten Viertel etwa es^2 d^2) vermieden werden.

Emilius **Lund** Op. 12 [40]. Fünf Clavierlieder, sehr unbedeutend — nur etwa interessant durch einzelne Reminiscenzen aus den Verführern des Volks, die entweder hirnverbrannt oder wasserkalt sind. Op. 13 [41] ist besser, nicht allein das Schlechte meidend, sondern mit wirklichen Liebestönen durchzogen. Beim Anblick von S. 1, 2, 3 jedoch fanden wir den zähnebleckenden Meyerbeer'schen Trochäus »gekauert« [Notenbeispiel]; in 5, 4, 4 = 7, 1, 4 schien uns der Instrumental-Uebergang härter als nöthig; ähnlich auch 9, 2, 4 doch etwas milder. Da auch hier einiges melodisches Talent durchschimmert, so sagen wir brüderlich: Lerne was, so kannst du was.

Eugen **Philips** Op. 22 [42]. Oster-Cantate für vierstimmigen Chor und Soloquartett mit Orchester oder Clavier. (Partitur schriftlich zu haben.) Der vorliegende Clavierauszug zeigt ein mässiges Talent, das den traditionellen Formen des sogenannten Wiener Kirchenstils entsprechend, harmlos wohlklingende Süssigkeiten darbringt, allerdings ohne Anstoss wider die Schulregeln, aber auch ohne irgend eine kirchliche Erhebung, ohne künstlerischen Reiz an Höhen und Tiefen gemüthlich im Fahrwasser schwimmt. Die Stimmen sind klangvoll und richtig geführt, das Orchester — wie die Beischriften es andeuten — nicht überfüllt, die Rhythmen richtig, die Modulation bescheiden. Ein Versuch zur Fuge am Schluss will wenig sagen; bescheidentlich findet auch nur einmalige Durchführung des zweitaktigen Themas statt, wobei die Antwort des Gefährten wunderlich lautet, ohne Noth verrenkt:

---

40) Fünf Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Emilius Lund. Op. 12. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12981.) Folio. 11 S. Mk. 2. (1. Die Welt ist schön. (Otto Prechtler.) 2. Allein »Ich habe frohen Lebensmuth«. (Von demselben.) 3. Die Nacht »Mondschein glänzt hernieder hold«. (Carl.) 4. Dir bin ich hold. (Carl.) 5. Liebend gedenk' ich Dein. (C. Krebs.))

41) Der Zigeunerhäuptling. Gedicht von Otto Prechtler, für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte componirt und dem Dichter gewidmet von Emilius Lund. Op. 13. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12982.) Folio. 9 S. Mk. 1. 75. (»Tief im Wald in nächt'ger Stunde«.)

42) Herrn Hofkapellmeister Franz Wüllner in München. Oster-Cantate für gemischten Chor, Solo-Quartett und Tenor-Solo mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte componirt von Eugen Philips. Op. 22. Offenbach a. M. bei Joh. André. (10989.) Clavier-Auszug. Folio. 13 S. fl. 1. 21. (Die Partitur und die Orchesterstimmen in Abschrift zu beziehen.) (»Nun danket Gott, ihr Christen all«.)



wo die naturgemässe Antwort wäre:

Die katholischen Kunstfreunde von kirchlicher Gesinnung stimmen mit uns ein, solche Süssigkeiten des Concertsaales am heiligen Orte zu verschmähen und bei den Altvätern zu lernen, was kirchlich sei. Denn jenes süsse Gehimmele trägt die Spur der Zeit, wo Tiedge's Urania, Witschel's Morgen- und Abendopfer u. s. w. für heilig galten; einer der wenigen Fortschritte aus der Revolutionszeit ist, dass wir das nicht mehr anerkennen.

Xaver **Scharwenka** Op. **10**[43]: Vier Lieder für Mezzo-Sopran (mit Clavier). Ein bescheidenes Flämmchen melodischer Anlage, zwar öfters überwelmt durch declamatorische, d. h. rationalistische Satzbildung, beweist doch, dass er der Menschenstimme kundig ist, was viele Koryphäen des Marktzettels nicht sind. Bald anfangs zeigt sich die leidige weimarsche Clausel, das stammelnde ta | tä = , worin E. Lassen's Jubelhymne so leuchtend vorangeht — vergl. d. Bl. 1872, 310. 312 — die zweite Seite oben steuert richtig einen fallenden Tritonus bei u. s. w. — Clavier ist Hauptperson; Modulation ergeht sich nach Herzenslust — die Worte von Redwitz mochten Anlass geben zu haltloser Schwiemelei und klaftertiefem Seufzen — Dass aber die Stimme den melodischen Schluss nicht bringt, sondern sich verliert unter den Schlussaccorden, ist nicht eben absolut verwerflich, aber für Anfänger ein böses Omen. — **Das Mädchenlied, Nr. 2,** von dem hohlen Pantheisten L. Pfau — welches eine verlassene Unschuld malen möchte, ist im Claviergetüpfel fast interessant, die Stimme dennoch meist vocal, nur in der verrenkten Periode S. 5—6, 13 Takte — quälerisch ohne innerliche Wehmuth. — Nr. **3** Reinick's Liebeshoffnung — im Gesange wenig besser, doch wieder mehr Wortwitz als Melodie! Die Claviererei, sonst pikant wie vorher, erleidet leider S. 8, 3, 6 — 4, 1 einen Beinbruch, nämlich Unlösung der übrigens leicht begreiflichen Modulation:



sollte vielleicht 8, 4, 1 klein *es* der Mittelstimme fehlen? Die Angst vor Quintparallelen ist ja kein Hinderniss! — Nr. **4** Eichendorff's Winterlied ist Ursache, dass man den Verfasser nicht verloren achtet, weil sich das Ganze freundlich anhört und das Clavier nicht unverschämt ist: so mag man die weimarsche Clausel S. 11, 4, 2 — und so auch die wegen des Wortsinns (dass nämlich statt geträumter Blüthezeit der Erwachte nichts als bleichen blassen Winter schaut) — ausgezeichnet neue Wendung: H-dur in H-moll zu schliessen — — beides mag man als gelungene Charakterstudie eines Kranken mit hinnehmen.

(Fortsetzung folgt.)

43) Vier Lieder für Mezzo-Sopran componirt und Frau Franziska Wüerst zugeeignet von Xaver Scharwenka. Op. 10. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13291.) Folio. 13 S. Mk. 2. 25. (1. Es muss ein Wunderbares sein. (Redwitz.) 2. Mädchenlied (L. Pfau) »O Blätter, dürre Blätter«. 3. Liebes-Hoffnung (R. Reinick) »Ich thöricht Kind, ich liebe dich«. 4. Winterlied (Eichendorff, »Mir träumt', ich ruhte wieder«.)

Italienische Opern des Jahres 1873.

Die »Gazzetta musicale di Milano« vom 21. December v. J. (Nr. 51) bringt nachfolgende Zusammenstellung der neuen italienischen Opern, welche im Laufe des Jahres 1873 in Italien zur Aufführung gelangten.

Nr.	Titel der Oper	Genre	Componist	Dichter	Erste Aufführung			Erfolg
					Ort	Theater	Datum	
1.	**Il Cuoco**	buffo	D'Arienzo	Spadetta	Napoli	Rossini	Januar 11.	buono
2.	**Caligola**	serio	Braga	Ghislanzoni	Lisbona	S. Carlo	– 22.	buoniss.
3.	**Il Conte di Beuzeval**	–	Lucilla	Scalchi	Ferrara	Municipale	– 23.	buono
4.	**Il Grillo del focolare**	semis.	Galignani	. . . . . .	Genova	Salva Sivori	–	–
5.	**Fosca**	serio	Gomes	Ghislanzoni	Milano	Scala	Febr. 16.	–
6.	**La Forza del denaro**	buffo	Scarano	. . . . . .	Napoli	Nuovo	. . . .	mediocre
7.	**I quattro Conti**	–	D'Alesio Yorios	D'Azeglio	–	Goldoni	. . . .	–
8.	**Marcellina**	serio	Righi	Catelli	Parma	Reale	März 1.	buono
9.	**La Maledetta**	–	Petrucci	. . . . . .	Barletta	Ettore Fieramosca.	– 22.	–
10.	**L'Amore alla prova**	semis.	Marchetti, Fabio	. . . . . .	Torino	Angennes	–	–
11.	**Il Conte Verde**	serio	Libani	D'Ormeville	Roma	Apollo	April 6.	–
12.	**Viola Pisani**	–	Perelli, Ed.	N. N.	Milano	Scala	– 8.	cattivo
13.	**La Figlia di Domenico**	. . . .	Alberti, C.	. . . . . .	Napoli	Acc Filar.	–	. . . .
14.	**Il Viandante**	serio	Litta, Giulio	Praga	Milano	Milanese	– 17.	buoniss.
15.	**La Notte degli schiaffi**	buffo	Venzano	Perosio	Genova	Sala Sivori	– 25.	buono
16.	**Fiammina**	. . . .	Magnetta	. . . . . .	Napoli	Rossini	. . . .	. . . .
17.	**Gara d'amore**	. . . .	Bianchi, Eliodoro	. . . . . .	Bari	. . . . . .	. . . .	. . . .
18.	**L'Impresario in progetto**	buffo	Ruta	Castelmezzano	Napoli	Mercadante	August 6.	buono
19.	**Un Tramonto**	. . . .	Coronaro	Boito	Milano	Conservatorio	– 8.	buoniss.
20.	**Wallenstein**	. . . .	Musone	Golisciani	Napoli	Mercadante	– 19.	buono
(21.	**Lord of Burleigh**	Cantata	Schira	Ryan	Birmingham	Townhall	–	buoniss.)
22.	**Il Mercante di Venezia**	serio	Pinsuti	Cimino	Bologna	Comunale	Nov. 8.	buoniss.
23.	**Il Parlatore eterno**	buffo	Ponchielli	Ghislanzoni	Lecco	Della Società	Oct. 18.	–
24.	**Giuseppe Balsamo**	serio	Sangiorgi	D'Orneville	Milano	Dal Verme	Nov. 22.	buono
25.	**Rina**	–	Franceschini	Schianelli	Torino	Vittorio	– 22.	–
26.	**I Goti**	–	Gobati	Interdonato	Bologna	Comunale	– 30.	buoniss.
27.	**Morovico**	–	Dominiceti	. . . . . .	Milano	Dal Verme	Decbr. 4.	buono
28.	**L'Avaro burlato**	buffo	Sborgi	. . . . . .	Firenze	Rossini	–	. . . .

Also 28 neue Opern im Jahre 1873 gegen 51 des Jahres 1872. Die italienische Zeitung hebt hervor, dass wenn auch die Zahl der Opern geringer gegen das Vorjahr sei, der Gehalt derselben jedoch höher geschätzt werden müsse, da nur eine Oper durchgefallen, 7 Opern einen ausserordentlichen und 14 Opern einen guten Erfolg errungen hätten.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Barmen**, 14. Januar. Ueber die dermalige Concertsaison in unserer Stadt ist wieder manches Erfreuliche zu berichten. Die Direction unserer Concerte scheint das Princip zu verfolgen, mit Darbietung einheitlicher, grosser Werke als einziger Programm-Nummer etwas zurückhaltend zu sein, einmal um den Chor nicht zu überbürden, was nur auf Kosten der gewohnten Vortrefflichkeit seiner Productionen geschehen könnte, dann aber auch, weil sogenannte gemischte Programme für alte und neue Werke der verschiedensten Gattungen den weitesten Spielraum bieten und der musikalischen Bildung mehr Nahrung zuführen, als dies durch immer wiederholte Aufführung der bekannten grossen Oratorien möglich ist. Ich halte dieses Princip für durchaus richtig in Hinblick auf die geringe Zahl (7) unserer Winter-Concerte; namentlich die Instrumentalmusik kann nur auf diese Weise zu der Geltung kommen, welche ihr heut zu Tage gebührt. Ich habe es daher mit Freuden begrüsst, dass die vier hinter uns liegenden Concerte bereits zwei grosse Symphonien gebracht haben, die in D-moll von *Beethoven* und die in C-dur von *Schumann*, denen, wie ich hoffe, noch wenigstens eine folgen wird. Unsere Orchesterverhältnisse sind freilich precair genug, wie überall, wo das Orchester mit dem Institut und dessen Dirigenten nur durch das lose Band eines alljährlich zu erneuernden Engagements verknüpft ist. Das Orchester muss hier jedesmal engagirt werden, wie man Solisten engagirt, nur dass Ersteres gleich für die ganze Saison geschieht. An der Spitze des hiesigen Orchesters steht als Dirigent, oder richtiger als Unternehmer unser Mitbürger Herr Julius Langenbach, der Dirigent der berühmten Wiener Weltausstellungs-Kapelle. Dieser verpflichtet sich, siebenmal jährlich für ein bestimmtes Honorar seine Kapelle abzutreten, macht im Uebrigen natürlich damit, was er will, reist überall umher, entlässt, kündigt oder man kündigt ihm, so dass ein fortwährender Wechsel im Innern der Kapelle vor sich geht. Die Natur seiner gewöhnlichen Concertprogramme schliesst begreiflicher Weise eine besondere Uebung und Kenntniss desjenigen Theiles der Musik aus, dessen Pflege unseren Winterconcerten obliegt, und dass unser städtischer Musikdirector Anton Krause auf die Zusammensetzung des Orchesters gar keinen Einfluss hat, vielmehr fast bei jedem Concert wieder neue Leute vor sich sieht, liegt ebenfalls auf der Hand. Eine Besserung dieser traurigen Verhältnisse steht allerdings zu hoffen, wenn unser im Bau begriffenes Stadttheater fertig sein wird, vielleicht ist es dann möglich, mit Elberfeld zusammen, eine ständige Kapelle zu organisiren. Wenn nun trotz der erwähnten üblen Verhältnisse die erwähnten Symphonien sich schliesslich noch als gute, zum Theil ausgezeichnete Leistungen darstellten, so ist dies neben der Sorgfalt, mit der Langenbach seine Leute auszuwählen versteht, namentlich der Tüchtigkeit und Gewandtheit zu verdanken, mit der unser Director Krause bei dem Einstudiren jener Werke verfahren ist. Nach der wahrhaft mustergiltigen Aufführung der C dur-Symphonie beim Schumannfest in Bonn unter Joachim waren meine Erwartungen hier nicht gerade gross; aber Alles ging relativ untadelhaft von statten, namentlich die beiden ersten Sätze mit ihren kurzen Perioden, unaufhörlichen dicht bei einander liegenden Nuancen, mit ihrem steten Wechsel von *pp*, *crescendo*, *sforzato* und den schwierigen weil nur mässig anzudeutenden *ritardandi*. Die Auffassung Krause's in den Tempi etc. schien mir mit derjenigen Joachim's fast überall übereinzustimmen. Die Symphonie war hier noch nicht bekannt, wurde aber in ihrer Schönheit sofort gewürdigt und lebhaft applaudirt. Auch *Beethoven's* Neunte (im zweiten Concert am 28. Nov.) ging recht gut mit Ausnahme der Contrabass-Recitative, denen der reine Strich mangelte, und der letzten Hälfte des Adagio, die etwas unruhig wurde. Ausserdem hörten wir noch an Orchestersachen die prächtige Concert-Ouverture von *Jul. Rietz* und die Oberon-Ouverture im dritten Concert. — Erlauben Sie mir nun, die Concerte der Reihe nach kurz durchzugehen. Das erste Concert am 18. Octbr. musste, da Langenbach noch in Wien war, ohne Orchester gemacht werden; hierfür aber fanden wir genugenden Ersatz durch das rühmlichst bekannte Jean Becker'sche (Florentiner) Quartett, welches das Streichquartett in D-moll von *Mozart*, das grosse in D-moll von *Schubert* (op. posth.) und die Variationen aus *Beethoven's* Adur-Quartett mit gewohnter Meisterschaft producirte. Ausserdem sang Herr Georg Henschel, auf den ich noch zurückkomme, Lieder und Balladen von *Brahms*, *Schumann*, *Schubert* und *Löwe* unter dem grössten Beifall des Publikums. Der Chor war nur durch zwei Lieder a capella von *Max Bruch* vertreten »Waldpsalm« und »Der Wald von Tragnair«. Der Componist hat diese Lieder nebst einer Reihe von anderen Liedern mit und ohne Orchesterbegleitung, welche zusammen sein nächstes Opus bilden werden, dem Barmer städtischen Singverein gewidmet. Die übrigen Lieder werden wohl noch im Laufe der Saison zu Gehör gebracht werden und mir dann Veranlassung geben, das Ganze näher zu besprechen. — Das zweite Concert am 22. Nov. bestand nur aus zwei gewichtigen Meisterwerken der classischen Zeit: aus dem hier lange nicht gehörten Requiem von *Mozart* im ersten und der erwähnten D moll-Symphonie von *Beethoven* im zweiten Theile. Der Chor war fest einstudirt und wurde den höchsten Ansprüchen an Sicherheit und Feinheit des Vortrags gerecht. In der Schluss-Ode der Symphonie waren, der hohen Stimmung des Orchesters wegen, Chor wie Solisten übel genug daran. Trotzdem ist es den fleissigen Vorstudien des Chors und der höchst ausgiebigen Qualification der Solisten zu danken, dass das instrumental gedachte und daher unsangliche Stück ohne Anstoss und Fehl und zwar in einer Weise dargestellt wurde, die auf Musikfesten kaum zu übertreffen ist. Die Soli lagen in den Händen der Herren Adolph Schulze und Rudolph Otto von Berlin. Beide Künstler, die in Bezug auf das Material der Stimme ihre Meister haben mögen, die aber in Bezug auf gesangliche Technik und echt musikalischen Vortrag selbst Meister sind. Es war eine gute Idee, dass diese Herren zwei sehr begabte Schülerinnen, Fräul. Helene Otto für Sopran und Fräul. Augusta Hohenschild für Alt, mit hierher brachten und auf diese Weise ein für die Ode höchst wichtiges Ensemble an Gleichmässigkeit der Tonstärke und musikalischer Sicherheit darboten. Auch im Requiem bewahrte sich die Tüchtigkeit des Quartetts, namentlich im Vortrag der schönsten Nummer des Ganzen, des Recordare. Herr Schulze, der lange nicht hier war, hat sich entschieden bei uns in Gunst gesetzt, und wir hoffen, ihn bald wieder hier zu sehen. — Für das dritte Abonnement-Concert am 6. Dec. war Frau Peschka-Leutner gewonnen worden. Diese ausgezeichnete Leipziger Künstlerin hatte auch hier den Schmerz gehabt, als Mitglied einer von dem Unternehmer Hoffmann »gegründeten« musikalischen Reisegesellschaft, in der sich auch einige Mohren befanden, vor leeren Stühlen singen zu müssen (Gott sei Dank, die Ullmanie zieht nicht mehr!); es war daher eine erwünschte Gelegenheit für sie, im dritten Concert, welches gerade mit ihrem Hiersein zusammenfiel, durch ihre unübertroffene Meisterschaft im Coloraturgesange in höchster, fast unmöglicher Stimmlage, in Tonreinheit und Festigkeit des Ansatzes unser Concertpublikum zu entzücken. Das *Mozart*'sche Recitativ mit Arie »O zittere nicht, mein lieber Sohn« bot für jene Virtuositäten, die Frau Peschka's starke Seite sind, Anlass genug, aber auch in dem Vortrage von Liedern (von denen eines von *Aug. Horn* »Sinke hinab, ambrosische Nacht« sehr ansprach) zeichnete sich Frau Peschka durch warm empfundene und wohl durchdachte Vortragsweise aus. Leider lässt ihre Aussprache an Deutlichkeit viel zu wünschen übrig. — Das vierte Concert am 30. Decbr. brachte endlich zum ersten Mal in dieser Saison als einzige Nummer ein grosses einheitliches Werk, aber auch diesmal wieder kein Oratorium, sondern — horribile dictu — eine Oper und zwar Euryanthe von *Weber*, eine Idee, für deren Ausführung ich Herrn Musikdirector Krause das höchste Lob spende. (Schluss folgt.)

✱ **Berlin.** Am Montag den 2. Febr. wird in den »Reichshallen« vom Stern'schen Gesangverein das Oratorium »Christus« von *Friedrich Kiel* zur ersten Aufführung gelangen.

✱ **Halle.** Das zweite Abonnement-Concert unter Herrn Musikdirector Voretzsch's Leitung fand am 12. Jan. statt. In ihm wirkten mit Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden, welche die Arie »Ocean, du Ungeheuer« aus *Weber's* »Oberon« und Lieder von *Brahms* (Von ewiger Liebe), *Schumann* (Aufträge) und *R. Franz* (Mein Schatz ist auf der Wanderschaft) sang, Herr Kammervirtuos Leop. Grützmacher aus Meiningen und Herr Musikdirector Stöckel aus Augsburg (Concert für Pianoforte, Violine und Violoncello von *Beethoven*, Drei Solostücke für Violoncello aus »Manfred« von *C. Reinecke*). Die Orchesternummern bestanden aus der Ouverture »Die Abenceragen« von *Cherubini* und der Cdur-Symphonie von *R. Schumann*. Den Clavierpart in dem Concert von *Beethoven* hatte Herr Voretzsch übernommen.

✱ **Wien.** (Komische Oper.) Am 17. Jan. wurde das jüngste Theater Wiens, die »Komische Oper«, mit *Rossini's* »Barbier von Sevilla« eröffnet. Die Vorstellung war vortrefflich und fiel zur allgemeinen Zufriedenheit aus. Der elegante Zuschauerraum und die lebendige, gerundete Aufführung vereinigten sich in dem günstigsten Eindruck auf das Publikum, welches das Haus in allen Räumen füllte. Der Oper ging eine Fest-Ouverture von H. Proch und eine Begrüssungsrede des Directors Swoboda voraus, welche mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde. In der Oper selbst glänzte vor

Allen Frl. Minnie Hauck als Rosine, dann die Herren Harmany (Figaro) und Erl (Almaviva), endlich die tüchtigen Bass-Buffos Hölzl und R. Müller. Herr Erl musste seine Coloratur-Arie im zweiten Acte, die das Publikum zu langanhaltendem Applause hinriss, wiederholen, ebenso musste Frl. Hauck auf allgemeines Verlangen Reprisen ihrer zwei Einlagen (Mandolinata und Minnie-Walzer) geben. Das prächtig beleuchtete Haus machte einen festlich heiteren Eindruck. In der Rede des Directors hiess es: »Die Wohnstätte ist neu, die Bewohnerin aber ist schon vorlangst heimisch unter uns gewesen. Schon unsere Grosseltern haben ihren heiteren Weisen mit Entzücken gelauscht, nur dass sie im Laufe der Zeiten hinter ihrer stolzeren Schwester zurückstehen musste und in den weiten prachtvollen Hallen, die man jener erbaute, zwar zuweilen zu Gast gebeten wurde, aber des eigenen Heims entbehrte. . . . Es galt, verstreute und grossentheils verborgene Perlen wieder zu sammeln und an eine Schnur zu reihen; der Staub der Archive hat ihren Schmelz nicht trüben können. Das alte, theure, sang- und klangerfüllte Wien, die Stadt, deren Name mit den Namen der grossten Musiker aller Zeiten unauflöslich verflochten ist, die Stadt, deren Bewohner unverwüstlichen Frohsinn mit echter Gemüthstiefe zu vereinen wissen, sie ist gewiss in erster Linie berufen, eine Kunstgattung zu pflegen, deren innerstes Wesen veredelte Heiterkeit ist.« Der Director schloss seine Rede mit der Versicherung, er wolle Alles aufbieten, die Worte, welche in goldenen Lettern auf dem Giebel des Hauses prangen: »Komische Oper«, zur vollen und schönen Wahrheit zu gestalten. (N. fr. Pr.)

✱ [Nachrichten von Musikschulen.] **Stuttgart.** Das unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs stehende Conservatorium für Musik hat im vergangenen Herbst 151 Zöglinge neu aufgenommen und zählt jetzt im Ganzen 588 Zöglinge, um 28 mehr als im vorigen Jahre. 163 davon widmen sich der Musik berufsmässig, und zwar 55 Schüler und 108 Schülerinnen, darunter 117 Nicht-Württemberger. Unter den Zöglingen im Allgemeinen sind 282 aus Stuttgart, 88 aus dem übrigen Württemberg, 16 aus Baden, 7 aus Bayern, 15 aus Preussen, 1 aus Hessen, 1 aus Oldenburg, 5 aus den sächsischen Herzogthümern, 1 aus Bremen, 2 aus Hamburg, 6 aus Oesterreich, 26 aus der Schweiz, 8 aus Frankreich, 34 aus Grossbritannien und Irland, 12 aus Russland, 1 aus der Türkei, 71 aus Nordamerika, 2 aus Afrika. Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wochentlich 611 Stunden durch 27 Lehrer ertheilt.

✱ Die Internationale Mozart-Stiftung in Salzburg hat kürzlich von dem Grossherzoge von Mecklenburg-Strelitz einen namhaften Beitrag erhalten. Auch an anderen europäischen Höfen zeigt sich eine erfreuliche Theilnahme für diese humane Stiftung, und dürften daher Gesuche, welche eben nach London, St. Petersburg und Athen abgehen, nicht ohne Erfolg bleiben. Im September dieses Jahres gedenkt die Stiftung das in Salzburg aufzustellende Mozart-Häuschen, in welchem der unsterbliche Meister die »Zauberflöte« componirte, feierlich zu eröffnen.

✱ Auszeichnungen. Bei dem diesjährigen Ordensfeste zu Berlin am 18. Januar wurden decorirt mit dem rothen Adler-Orden vierter Klasse: Robert Franz, Universitäts-Musikdirector in Halle; Professor A. Haupt, Organist und Dirigent des Instituts für Kirchenmusik zu Berlin; mit dem Königl. Kronen-Orden vierter Klasse: Kotzolt, Musikdirector und zweiter Dirigent des Domchors zu Berlin; Vidal, Kammermusikus zu Berlin.

✱ Todesfälle: In Wien starb am 18. Januar der bekannte Kunstfreund und Verehrer Liszt's, Simon Löwy, der sich in früheren Jahren um die Förderung musikalischer Interessen wesentliche Verdienste erworben.

In Mailand ist am 7. Jan. der Clarinetten-Concertist Cavaliere Ernesto Cavallini gestorben.

In der Nacht vom 19. auf den 20. Jan. ist Hoffmann von Fallersleben um 11¼ Uhr zu Schloss Corvey nach zwölftägiger Krankheit entschlafen. Er war 1798 geboren.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. 18. Année. 1874. Nr. 1. *L. Escudier:* Regrets et espoir. — *Félix le Couppey.* Études biographiques. 1. Jacques Champion de Chambonnières (mort vers l'année 1670). — *M. de Thémines:* Le bilan de 1873. — *William L.:* Audition des oeuvres de L.-M. Gottschalk. Mlle. Clara Gottschalk. — *M. de Garville:* Fantasia (Académie nationale de musique. Première representation. Matheo Falcône.). — *Timothée Trimm (Léo Lespès):* L'histoire de la tournée Ullmann, études humoristiques. I. Petits mystères de la tournée. — Adoption de la liturgie Romaine dans tout le diocèse de Paris. — Nr. 2. *M. de Thémines:* Un voeu (concernant le rapport présenté par Bardoux sur la salle de l'Opéra). — *L. Escudier:* Les pourfendeurs de vessies et le Guide musical Belge. (Extrait du »Siècle« du 29 décembre 1873 sur Rich. Wagner par *Oscar Comettant.*) — *M. de Garville:* Semaine dramatique. — Musiciens et artistes morts dans l'année 1873. — *Tim. Trimm (Léo Lespès):* L'histoire de la tournée Ullmann, études humoristiques. II. Le départ; la feuille de ronte; les artistes.

The Athenaeum. London, 1874. Nr. 2411. 10/1. Composition in 1873. — London ballad concerts.

Fliegende Blätter f. kathol. Kirchen-Musik. 1874. Nr. 1. *Fr. Witt:* Ueble Gewohnheiten mancher Organisten. — Ders.: Alla-breve-Takt! — Rede des Pfarrers Schwalm zu Köln am 11. Aug. 1873 im Cäcilien-Verein. — Die 5. General-Versammlung des Trierer Diözesan-Vereines.

The Choir. Nr. 373. Pauperism and music. — Frederic Wieck and Beethoven. (Dresdener Nachr.) — *John Heywood:* Our Church hymnody. — Our Cathedral organs. Nr. VII. Salisbury cathedral. — *L. Ehlert:* Letters on music. VII. Mendelssohn. — Professor Ella's lectures. 1873—74. London institution, Finsbury circus. (Contin.)

Dwight's Journal of music. 1873. Vol. 33 Nr. 19. From Hauptmann's Letters to Hauser. II. — A symphony by Sir Julius Benedict. — Sayings of Robert Schumann. — A musical jubilee (Liszt-jubilee). — Gounod's new achievement. — Harvard musical association.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 3. *Flod. Geyer:* Die Oper und ihr Stoff. Vortrag. (Forts.) — *W. Langhans:* Der Geigerkönig. (Forkel »Von den zünftigen Musikanten«.)

Le Guide musical. Nr. 3. *Edmond Vander Straeten:* Musique villageoise en Flandre.

Le Ménestrel. Nr. 6. *V. Wilder:* Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. XIV. — Semaine théâtrale. *Arthur Pougin:* L'Opéra. Le Théâtre-Italien; L'Orchestre des dames Viennoises; Le quatuor vocal Suédois; Le Messie de Haendel et l'école Choron. — *F.-A. Gevaërt:* L'art du chant vers 1600, préface des nuove musiche de Caccini (supplément à la première partie de l'histoire de la musique vocale en Italie). — Nouvelles. — Nr. 7. *V. Wilder:* W.-A. Mozart, l'homme et l'artiste. XV. — *H. Moreno:* Semaine théâtrale. Le nouvel Opéra. Projet de loi. Nouvelles, Reprise de la Cenerentola. — *F.-A. Gevaërt:* L'art du chant vers 1600. Préface des nuove musiche de Caccini. §. I—III. — Nouvelles.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 3. August Wilhelmj. Eine biographische Skizze. — Recension.

Die Sängerhalle. 1874. Nr. 1. Das Präsidium des Fest-Musikausschusses in München (Carl Freih. von Perfall; Franz Wüllner). — Was den Liedertafeln noth thut. — Ueber das Verballhornen der Liedertexte. (Aus der Allgem. Musikal. Ztg. 1873 Nr. 45.) — Musikal. Wegweiser für Männergesangvereine.

(Augsburger) Allgemeine Zeitung. 1873. Nr. 323. Beil. 19. Nov. Arrangirte Kammermusik. III. — Nr. 326. Beil. 22. Nov. Clementi's Sonaten in der neuen Classiker-Ausgabe (bei Cotta). — Nr. 363. 29. Decbr. und 365. 31. Decbr. Rückblick auf die Musikinstrumente der Wiener Weltausstellung. I. II.

—— 1874. Nr. 3. Beil. *Jos. Schrattenholz:* Ein neues Buch (Ferd. Hiller's) über Mendelssohn. — Nr. 4. Beil. Das Theaterjahr 1873 in Wien.

Die Gegenwart. Nr. 3. *H. Ehrlich:* Gluck's »Iphigenie in Tauris«, neu einstudirt gegeben (auf dem Kgl. Hofoperntheater zu Berlin) am 10. Januar.

Neue freie Presse. Wien. Nr. 3369. 11/1. 1874. *Ed. Hanslick:* »Genovefa«, Oper in vier Acten von Rob. Schumann. Erste Aufführung im Hofoperntheater am 8. Januar 1874. — Nr. 3371. 13/1. *Ed. Hanslick:* Das Liszt-Concert im grossen Musikvereinssaale (am 11. Jan. 1874) zu Wien.

Berliner Vossische Zeitung. Sonntags-Beilage Nr. 3. 18. Jan. 1874. August Conradi. Ein Erinnerungsblatt von *A. v. Winterfeld.*

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Carriere. — Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit von *M. Carriere.* 4. u. 5. Bd. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1873. gr. 8⁰. à Mk. 11, geb. à Mk. 12,50. (IV. Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes. Zweite neu durchgesch. Aufl. XII, 707 S. — V. Das Weltalter des Geistes im Aufgange. Literatur u. Kunst im 18. u. 19. Jahrh. XIV, 672 S.)

Chorley. — Autobiography, memoir, and letters by *Henry Fothergill Chorley.* Edited by Henry G. Hewlett. 2 Vols. London, Bentley. 1873. Cr. 8vo. 21 sh.

ANZEIGER.

[17] **Neue Musikalien**

aus dem Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Duette nach den 15 zweistimmigen Inventionen für Clavier, f. Violine u. Viola bearbeitet von F. David. 27½ Ngr.
—— **Sonate** für Flöte, Violine und bezifferten Bass, mit Pianoforte-Begleitung versehen von F. David. 25 Ngr.
Bargiel, W., Marcia fantastica a. d. Suite Op. 31 f. d. Pfte. 10 Ngr.
Clementi, M., Préludes et Exercices dans tous les tons majeurs et mineurs pour le Piano. gr. 8. Roth cartonnirt. 1 Thlr.
Emmerich, R., Op. 41. **6 Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
—— Op. 42. **5 Gesänge** für gemischten Chor. (Sopran, Alt, Tenor und Bass.) Partitur und Stimmen 25 Ngr.
Haydn, Jos., Kleinere Stücke f. das Pianoforte. Roth cart. 1 Thlr.
Henschel G., Op. 21. **Sinnen und Minnen.** Dichtungen von Robert Hamerling für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. Heft 1 u. 2 à 22½ Ngr.
—— Op. 22. **Thüringer Waldblumen.** Lieder im Volkston mit Begl. des Pfte. 20 Ngr.
Hofmann, Heinr., Op. 17. **Champagnerlied** für Männerchor und Orchester. Partitur mit unterlegtem Clav.-Ausz. 1 Thlr. 15 Ngr.
—— Dasselbe. Chorstimmen 12 Ngr.
Hummel, J. N., Pianoforte-Werke zu zwei Händen. Roth cartonnirt. 2 Thlr. 20 Ngr.
Lehmann, J. G., Choralbuch, enthaltend eine Auswahl von 272 der schönsten und gebräuchlichsten Kirchengesänge in vierstimmiger Bearbeitung und mit vielen Zwischenspielen. Nebst einem Anhange, bestehend aus 69 von J. S. Bach »theils ganz neu componirten, theils im Generalbass verbesserten Melodien«. Für Kirche, Schule und Haus. 3. Auflage. Cart. 2 Thlr. 20 Ngr.
Matthison-Hansen, G., Op. 5. **Trio** f. Pfte., Violine u. Vcell. 3 Thlr.
Paganini, N., Op. 10. **Der Carneval von Venedig,** für Violine mit Pianofortebegleitung. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet u. hgg. von F. David. 20 Ngr.
—— Op. 11. **Moto Perpetuo.** Concert-Allegro für die Violine mit Pfte.-Begl. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet u. hgg. von F. David. 17½ Ngr.
—— **60 Etuden** in Form von Variationen für Violine allein. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von F. David. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon.
Nr. 74. **Heller, St., An Lili,** aus Op. 119, Heft 1, Nr. 16. 5 Ngr.
Schumann, R., Op. 92. **Introduction und Allegro appassionato.** Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Partitur 8. 2 Thlr. 15 Ngr.
Wermann, Oscar, Op. 6. **24 leichte melodische Etuden** f. das Pfte. Für etwas fortgeschrittene Schüler componirt, progressiv geordnet und, mit Fingersatz bezeichnet. 1 Thlr 7½ Ngr.
—— Op. 7. **Zehn leichte charakteristische Vortragsstücke** für das Pianoforte, mit Fingersatz versehen. 25 Ngr.
Wohlfahrt, H., Kinder-Klavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianofortespieler.
24. Auflage. Mit 206 Uebungsstücken. 1 Thlr.
Wolff, Leonhard, Op. 8. **Novellette** f. Vcell. mit Begl. d. Pfte. 25 Ngr.

[18] Im Verlage von **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung (*R. Linnemann*) in Leipzig ist erschienen

Joachim Raff.
Concert für die Violine
mit Begleitung des Orchesters.
Op. 161. H moll.
Solostimme Pr. 20 Ngr. Orchesterstimmen Pr. 3½ Thlr. Clavierauszug mit Solostimme Pr. 2 Thlr.

[19] Ein **Streichinstrumentenmacher** und **vorzüglicher Reparateur** sucht seinen gegenwärtigen Wohnsitz in eine andere Stadt zu verlegen. Die verehrlichen Musikfreunde werden um gütige Mittheilung ersucht, wo ein solcher mit Aussicht auf Erfolg genommen werden könnte. Briefe unter Chiffre *K. A. H.* werden erbeten durch die Expedition d. Bl.

[20] Eine **Prima-Concert-Violine**, von seltener Schönheit, von *A. Stradivari*, gross Format und kerngesund, ist um den Preis von **2000 Thaler** zu verkaufen. Näheres durch die Expedition dieses Blattes.

[21] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT
für
Fagott
mit Begleitung des Orchesters
von
W. A. MOZART.
Op. 96.

Für **Violoncell** bearbeitet von Jos. Werner.
Clavierauszug von H. M. Schletterer.
Ausgabe für **Fagott** Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Ausgabe für **Violoncell** Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.
(Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.)

[22] In meinem Verlage erschienen soeben:

Lieder und Gesänge
für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
von
Johannes Brahms.
Op. 59.
(Deutscher und englischer Text.)

Heft I. Pr. 4 Mark 50 Pf. netto.

Nr. 1. »Dämm'rung senkte sich von oben« von Goethe. 1 Mk. n. Nr. 2. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« von Karl Simrock. 1 Mk. n. Nr. 3. Regenlied: »Walle, Regen, walle nieder« von Claus Groth. 1 Mk. 75 Pf. n. Nr. 4. Nachklang: »Regentropfen aus den Bäumen fallen in das grüne Gras« von Claus Groth. 1 Mk. n.

Heft II. Pr. 3 Mark 60 Pf. netto.

Nr. 5. Agnes: »Rosenzeit, wie schnell vorbei bist du doch gegangen!« von E. Mörike. 1 Mk. n. Nr. 6. »Eine gute Nacht pflegst du mir zu sagen« von G. F. Daumer. 1 Mk. n. Nr. 7. »Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh« von Claus Groth. 1 Mk. n. Nr. 8. »Dein blaues Auge hält so still« von Claus Groth. 75 Pf. n.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[23] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Goetz, Herm., Op. 8. Zwei Sonatinen
für den Clavierunterricht.
Nr. 1. in F dur. 20 Ngr. Nr. 2. in Es dur. 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 4. Februar 1874. **Nr. 5.** IX. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Schriften über musikalische Erziehung.

1. **Dr. Richard Hasenclever, Ueber die Grundsätze einer rationellen musikalischen Erziehung.** Bonn, Eduard Weber's Buchhandlung (R. Weber und M. Hochgürtel). 1873. 8°, 39 S. Preis 7½ Sgr.

Der Verfasser geht von der durchaus richtigen Ansicht aus, dass der musikalische Unterricht und die musikalische Erziehung mit dem Gesange beginnen müsse. Er sagt hierüber, was gar nicht genug von unseren Musiklehrern beherzigt werden kann, S. 13: »Meine Frage an eine mütterliche »Lehrerin, ob sie ihrem Kinde das A B C, noch bevor es sprechen konnte, beizubringen versucht, und sich beim Unterricht etwa eines Sprachautomaten bedient hätte, wurde natürlich verlacht. Allmälig aber gelang es — denn eine Mutter »begreift sehr viel, wenn sie will — ihr einigermaassen klar »zu machen, dass es ebensowohl billig sei mit Noten und »Tasten so lange zu warten, bis das Kind doch mindestens »einige von den Tönen, die durch jene bezeichnet oder hervorgebracht werden, selbst mittelst der Stimme zu »erzeugen, sich geübt habe.« — Und S. 28 führt der Verfasser vom Instrumentenspiel redend weiter aus: »Hier, wo »doch ohne Zweifel als erstes und nothwendigstes Fundament »alles dessen, was folgen soll, die sinnliche Vorstellung »des Tones, zunächst nach Höhe und Tiefe zu erzeugen wäre, »wird fast ausnahmslos vor Allem die Fertigkeit in Handhabung »eines musikalischen Werkzeuges angestrebt, und dann »dem Zufall überlassen, wie viel oder wie wenig von einer »wirklichen Tonempfindung und Tonvorstellung nebenher zu »Stande kommt.« Und in demselben Sinne heisst es weiter unten S. 30: »Das natürliche Verfahren bei jedem Unterricht »ist das Anknüpfen an bereits Bekanntes und Geläufiges. So »sollte auch die musikalische Erziehung damit anfangen, zuerst »einen gewissen Vorrath von geordneten Tonvorstellungen sich »auf rein empirischem Wege beim Kinde sammeln zu lassen, »bevor die systematische Lehre beginnt. Dazu bieten sich ja »die geeigneten Liedchen« (wofür wir lieber unsere Volkslieder und unsere besseren protestantischen Kirchenlieder sagen möchten) »die Hülle und die Fülle. So lange nun nicht einige »derselben im Gedächtniss festgehalten und nachgesungen »werden, ist überhaupt nicht an regelrechten Musikunterricht »zu denken.« — Hier trifft der Verfasser überall den Nagel auf den Kopf; und wir glauben sicher, wenn er aus diesen von ihm selbst ausgesprochenen trefflichen Grundsätzen die weiteren Consequenzen zieht, dass er dann noch einen Schritt weiter thun und ganz zu unserer oft ausgesprochenen Ansicht übertreten wird, dass nämlich die auf der Schule zu treibende Musik allein der Gesang sein kann. Der Verfasser spricht sich hierüber S. 10 folgendermaassen aus: »In unsern öffentlichen »Schulen ist wohl überall dem Gesange eine Stelle im Lehr»plane angewiesen. Von eigentlichem Musikunterricht »ist freilich dabei gar nicht die Rede, auch wird ein solcher, »wie es scheint, überhaupt für die Zukunft durchaus nicht be»absichtigt, und bleibt also vorläufig wie bisher Privatsache. »Ob dies Verhältniss zu ändern und welcher Umfang alsdann »dem Musikunterricht in den Schulen zuzumessen sei, ist eine »Frage, auf welche näher einzugehen wir uns für jetzt ver»sagen.« Die Grenze der Musik wird aber durch den Gesang bestimmt, denn mit dem Stimmorgan kann man nur das wiedergeben, was der Sinn des Gehöres zuvor fassen gelernt hat. Unsere musikalischen Zustände sind allein durch die Bevorzugung der Instrumentalmusik und die Zurücksetzung des reinen Gesanges so corrumpirt worden, wie sie es jetzt thatsächlich sind. Müssen wir nicht täglich in unseren Concerten, Symphonien, Opern u. s. w. Harmonien und rhythmische Combinationen hören, die schlechterdings das Ohr nicht mehr begreifen kann?*) ganz abgesehen davon, dass im Instrumentenspiel durch die Anwendung einer künstlichen Temperatur von einer genauen Wiedergabe der Consonanzen (Quinten, Quarten und Terzen) nicht die Rede sein kann.**) Wird auf

*) Auch in rhythmischer Beziehung leisten unsere heutigen Componisten bisweilen das Unglücklichste, wenn sie ihre dürftigen musikalischen Gedanken z. B. hinter einer interessanten Begleitung zu verstecken suchen. Bei einem namhaften Componisten der Gegenwart fand ich in einer solchen die gleichzeitige Anwendung von Achtel-Triolen, gewöhnlichen Achteln und Sechszehntheilen und syncopirten Viertelnoten:

C etc.

Kann da wohl noch von Klarheit und Schönheit, den ersten Bedingungen eines guten Kunstwerkes, die Rede sein? Aber auch über die rhythmische Gestaltung der Melodie selbst, über das Verhältniss der langen und kurzen Noten zu einander liess sich viel sagen, was aber hier zu weit führen würde.

**) Vergl. hierüber H. Bellermann, Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie. Berlin 1873. Verlag von Julius Springer.

den Schulen aber, überall so weit die deutsche Zunge klingt, ein richtiger, genauer, stets das Gehör berücksichtigender Gesangunterricht ertheilt oder beziehungsweise wieder eingeführt, so werden wir ohne Zweifel auch mit der Zeit wieder zu besseren Musikzuständen zurückkehren; unsere Componisten werden dann von selbst das Unnatürliche, Unfassbare vermeiden, einmal, weil sie selbst in ihrer Jugend (auf der Schule) richtig singen gelernt haben, und zweitens, weil der durch den Schul-Gesang-Unterricht erzogene Musiksinn des Volkes an jenen Verschrobenheiten, wie sie heutzutage die meisten Componisten schreiben, keinen Gefallen mehr finden würde. ,Von der grössten Wichtigkeit ist es daher, dass sich der Staat selbst der Sache annähme und neben der für das Instrumentenspiel und den Sologesang gegründeten Hochschule, Bildungsanstalten einrichtete, auf denen tüchtige Gesanglehrer für die höheren (und auch niederen) Lehranstalten ausgebildet würden.*) Diese Lehranstalten liessen sich, so weit sie die Ausbildung der Gesanglehrer für höhere Schulen bezwecken, am besten mit den Universitäten vereinigen, da es höchst wünschenswerth ist, dass die Gesanglehrer (wieder wie in früheren Jahrhunderten) akademische Bildung besitzen. Dies ist ihrer selbst und ihres Faches wegen von grosser Wichtigkeit; freilich müssten sie dann aber auch den übrigen wissenschaftlichen oder ordentlichen Lehrern gleichgestellt werden und dieselben Rechte wie jene erhalten. Die Musik hängt so tief mit dem Sprachunterricht zusammen, dass ein guter Gesangunterricht ein Mittel zu jenem ist: Die einzelnen Laute der Sprache (Consonanten, Vocale, Diphthongen) können nur in der Singstunde richtig erlernt werden; das Athemholen hat auf die Eintheilung und die grammatischen Verhältnisse des Textes fortwährend die grösste Rücksicht zu nehmen; auch die poetischen Formen (Fuss, Vers, Strophe) werden durch den Gesangunterricht vermittelt u. s. w. Es ist daher leicht einzusehen, dass ein guter Gesangunterricht, der nach allen den hier angedeuteten Richtungen hin seine Früchte tragen soll, auch eines gründlich gebildeten Lehrers bedarf. Ganz verkehrt ist es daher, wenn man, wie es leider heutzutage gar nicht selten geschieht, den Gesangunterricht den Händen eines halbgebildeten Elementarlehrers oder einseitigen Instrumentenspielers anvertraut, und wenn man alsdann den Gesanglehrer mit dem Turn- und Zeichenlehrer in die Klasse der sogenannten »technischen Hülfslehrer« setzt.

Wenn dem Staat das Heil der musikalischen Kunst wirklich am Herzen liegt und er zu deren Hebung und Wiederbelebung thatsächlich etwas thun will, so ist der von mir oben andeutungsweise bezeichnete Weg, nämlich der durch die Schule, der einzig richtige und mögliche. Wir hören unserer Ansicht gegenüber hier und dort**) bisweilen die Behauptung aussprechen, dass dem Staate die Förderung unserer Kunst besser dadurch gelingen würde, dass er die Kosten zur Herstellung und Unterhaltung eines grossartig angelegten Concert-institutes, vielleicht in Anschluss an jene in Berlin bereits bestehende »Hochschule für ausübende Tonkunst« beschaffe, und dass alsdann dieses Concert-Institut classische Meisterwerke (Oratorien, Cantaten, Symphonien u. s. w.) in mustergültiger Weise zur Aufführung bringe. Man glaubt, dass das blosse Anhören solcher Werke schon genüge, den Geschmack des Publikums (Volkes) in musikalischer Beziehung zu bessern und zu heben, und dass Dirigenten und Künstler sich dann bemühen würden, jenen staatlich-sanctionirten Musteraufführungen nachzueifern. Alles dies ist aber wirkungslos und würde wenig beitragen zur Besserung unserer musikalischen Verhältnisse, wenn nicht zugleich das Volk selbst zur Ausübung der Musik erzogen wird, und dies kann nur durch die Schule geschehen. Jene Musteraufführungen haben hiernach durchaus nicht (wie einige annehmen) den Werth und die Bedeutung, welche die Museen für die bildenden Künste haben. Die Musik (d. h. die Ausübung rhythmischer und harmonischer Verhältnisse) will selbst erlernt sein, wenn man sie verstehen und geniessen will, und in ihrer Ausführung liegt ihr Hauptgenuss. Die Sänger, sei es, dass sie in der Kirche ein ernstes religiöses Werk aufführen, sei es, dass sie in harmloser Weise beim Glase Wein zusammenkommen und ein- oder mehrstimmig gesetzte Lieder fröhlichen Inhaltes anstimmen, singen nicht allein um gehört zu werden, sondern auch um sich selbst zu hören; und wie so manches Sänger-Quartett, wie so manche Liedertafel versammelt sich wiederholt ohne Zuhörer und freut und ergötzt sich an den von ihnen selbst hervorgebrachten Rhythmen und Harmonien. Die Könige der Perser und Meder liessen sich bei ihren Hoffesten von Virtuosen vorsingen und vorspielen, ohne selbst etwas von der Musik zu verstehen. Musikalisch waren dagegen die Griechen, welche die Musik bei allen feierlichen Gelegenheiten selbst ausübten und sie als eins der bedeutsamsten Mittel bei der Jugenderziehung anwandten.

Diese musikalische Selbstthätigkeit ist es auch, die unser Verfasser im Auge hat, und wir freuen uns, ihn hier wiederholt aussprechen zu hören, dass diese Selbstthätigkeit zunächst mit der richtigen Vorstellung der musikalischen Verhältnisse beginnen müsse, zu welcher man allein durch die Uebung des Gesanges, d. h. der eigenen Stimme und des eigenen Ohres gelangen kann. Möge das Schriftchen daher eine recht weite Verbreitung finden und überall anregend wirken. Wir behalten uns vor, auf den hier behandelten Gegenstand späterhin noch näher einzugehen, und zugleich einen Lehrplan für den Gesangunterricht auf höheren Lehranstalten mitzutheilen, wie er unserer Ansicht nach beschaffen sein muss, wenn der Gesangunterricht wirklich Früchte tragen soll. Ein solcher Plan existirt theilweise bereits schon auf dem Berliner Gymnasium zum grauen Kloster, welches im Jahre 1808, also vor 66 Jahren, den Gesang wieder unter seine Lehrobjecte aufnahm, anfangs in sehr bescheidenen Grenzen, die sich aber von Jahr zu Jahr erweiterten, bis etwa zwölf Jahre darauf der Gesangunterricht unter Emil Fischer's und Friedr. Bellermann's Leitung diejenige Ausdehnung gewann, die er noch heutzutage einnimmt.

2. **Heinrich Schröder**, Musiklehrer in Hamburg, **Die erste Anregung des Musiksinnes.** Ein wohlgemeintes Wort an sorgsame Mütter und Kindergärtnerinnen. Weimar, Hermann Böhlau, 1873. 8°, 44 S. Preis 10 Sgr.

Dieses Schriftchen verfolgt, wie schon aus dem Titel zu ersehen ist, einen ähnlichen Zweck wie die R. Hasenclever'sche Broschüre, nämlich den Musiksinn bei der Jugend anzuregen, und zwar hat der Verfasser hierbei ganz kleine Kinderchen im Auge, welche noch die Fröbel'schen Kindergärten (Bewahranstalten für kleine Kinder höherer Stände) besuchen. Die hier vorgeschlagenen Mittel sind indessen wenig geeignet, den beabsichtigten Zweck wirklich zu erfüllen. Wir wollen dem Verfasser gern zugeben, dass in den Kindern das Gefühl für den Rhythmus früher erwacht als für die harmonischen Verhältnisse der Musik, jedoch nur für die handgreiflicheren Formen des Rhythmus, wie z. B. für den Marschschritt und die aller einfachsten mit jenem in Zusammenhang stehenden Tanzrhythmen. Dieses fast allen Menschen angeborene rhythmische Gefühl wird man bei kleinen Kindern am besten durch Marschiren und die Ausführung ganz einfacher Tänze weiter bilden können, sowie überhaupt durch rhyth-

*) Es wäre ganz verkehrt, wollte man die Ausbildung solcher Gesanglehrer blossen Stimmbildnern anvertrauen, die häufig genug Stimmenverderber sind und der musikalischen Grundbildung ermangeln.

**) So in Nr. 4 dieser Ztg. d. J.

mische Bewegungen des Körpers. Nachdem der Verfasser hier einige in ihrer Art ganz zweckmässige kleinere Vorübungen in Vorschlag gebracht hat, geht er mit seinem Zögling an das unvermeidliche Clavier, wo er denselben veranlasst, allerlei einfache Rhythmen, wie z. B. den folgenden mit einem Finger auf einer Taste anzuschlagen:

etc.

Mama ist dann so gütig einen hierzu passenden Marsch zu spielen, der aber in seinen Harmonien natürlich nur aus den Accorden der Tonica und Dominante bestehen kann. Zu einer von der lieben Mama gespielten Begleitung:

lernt das Kindlein alsdann a) ganze Noten (= 1, 2, 3, 4), b) halbe Noten, c) Viertel und schliesslich d) Achtel anschlagen. Dasselbe wird dann auch im $^3/_4$-Takte geübt. Und wir lesen dann noch den Zusatz: »Zur Abwechslung mag der Kleine auch zu seinen Schlaginstrumenten greifen«, so wie auch S. 17 einige Belehrungen in Bezug auf die Anfangsgründe des Trommelschlagens zu finden sind. Einige der hier angegebenen Uebungen sind ohne Zweifel ganz nützlich, wenn es auch sicherlich keinen guten Einfluss auf den musikalischen Sinn des Kindes haben kann, wenn dasselbe von Muttern nichts weiter zu hören bekommt als Tonica und Dominante; das sind bekanntlich die beiden Accorde, die auch das Spiel der Zieh-Harmonika so ergötzlich machen. Der Herr Verfasser hat aber sein Clavier so lieb gewonnen, dass er nun auch den harmonischen Theil der Musik am Instrumente zu lehren fortfährt. — Anstatt jetzt nach den immerhin ganz förderlichen rhythmischen Vorübungen mit der Uebung der wirklichen Musik, d. h. mit dem Gesange, zu beginnen und den Schüler zu veranlassen, dass derselbe mit seiner eigenen Stimme bekannte (oder ihm vorgesungene) Volkslieder und Choräle nachzusingen versucht, lässt er den Kleinen in der bekannten Diabelli'schen Weise mit fünf liegenbleibenden Fingern kleine fünf Töne umfassende Melodien spielen, und hierbei bedient er sich nicht einmal unserer so leicht fasslichen Notenschrift, welche wenigstens das Steigen und Fallen der Töne versinnbildlicht, sondern der Zahlen. Das bekannte kleine Volksliedchen »Kuckuk, Kuckuk ruft's aus dem Wald« notirt er S. 24 folgendermaassen:

5 3 5 3 4 3 2 1 2 2 3 4 2 3 3 4 5 3 etc.

Die Zahl 1 bedeutet den Daumen der rechten Hand = *c*, 2 den Zeigefinger = *d*, 3 den Mittelfinger = *e*, 4 den Goldfinger = *f*, und 5 den kleinen Finger = *g*. Wenn die linke Hand spielt, so ist die Bezeichnung umgekehrt. Durch dergleichen Fingerübungen glaubt der Verfasser den »Musiksinn« bei der Jugend anregen zu können! Musik heisst bei ihm »Clavierspielen«, und S. 35 gesteht er selbst ganz offen, dass er neben jener gepriesenen Anregung des Musiksinnes auch »eine bedeutsame gymnastische Uebung aller Finger erziele«. »Die gymnastische Seite dieser Uebungsweise beschäftigt alsdann den Kleinen genugsam, so dass die Begleitung ganz in Wegfall kommen möge.« Ein viel passenderer Titel für sein Schriftchen wäre daher gewesen: »Die erste Abrichtung kleiner Kinder am Clavier«. Wenn übrigens in dem Ideale unseres Verfassers, nämlich in den berühmten Fröbel'schen Kindergärten auch in anderen Lehrgegenständen eine ähnliche Abrichtungsmethode am Platze ist, dürften dieselben schwerlich ein Segen für unsere Jugend sein. In früheren Zeiten sind die Menschen auch ohne diese »Gärtnerei« gross, verständig und vernünftig geworden. *H. B.*

Nova Vocalia.

(Fortsetzung.)

Reinhold **Stöckhardt** Op. 4 [44]) hat ähnlich Lob und Tadel zu tragen; clavierige Unruhe, Minderkraft des Gesanges — der schon gebessert würde, wenn er die albernen dynamitischen Zierate S. 2, 5 u. s. w. mit redlichen Vocalstudien vertauschte. Das **1.** Stück ist anmuthend in dem beweglichen und doch leicht begreiflichen Clavier, da die Stimme hell drüber schwebt. Nr. **2** ist des Rodenberger's Salon würdig und ebenbürtig, eins so geistreich wies andre — was will man mehr? — Bessere Nahrung ist in Nr. **3,** einem schönen Liede von Zedlitz; der Gesang erhebt sich melodischer, könnte fast ohne Saitenspiel gesungen werden. Doch ist das gegebene Clavier nicht anmaasslich, nur zu melancholisch für Inhalt und Ton des Liedes. Nr. **4,** des Russen Puschkin schon mehr zerarbeitetes Lied: »O sing du Schöne« — giebt zu keiner anderen Bemerkung Anlass, als: dass das Clavier sich für mangelndes Feuer des Originals zerarbeiten muss = Sclave oder Cäsar, je nachdem! — Nr. **5:** Redwitz ist hier nicht besser geworden als in Scharwenka's Composition. Nr. **6:** Reinick, der mit Oser und Geibel um die Palme der Singbarkeit ringt, ist hier Anlass eines dick übertünchten Naturbildes, an das niemand glaubt, während die Worte doch singbar, obwohl mit viel unnützen Allegorien durchflochten sind.

Desselben **Stöckhardt** Op. 5 [45]) ist ein Fortschritt gegen Op. 4, indem der Gesang von manchen Schwachheiten und Ueberflüssen des vorigen unberührt, das Instrument nicht schwierig ist — nur Nr. 5 nimmt mehr sieggewohnte Fäuste in Anspruch — im Ganzen erscheint mehr ungezwungener Wohllaut. Die tonreichen Melodien in den sogenannten zusammengesetzten Taktarten, die hier überwiegen, machen auf gewisse Dilettanten imposanten Eindruck, sind übrigens unschädlich. Am wenigsten edlen Klanges ist Nr. **4,** wo der blaue Frühlingshimmel gar stelzig mit breiten Hammer-Accorden, bei übrigens kalter Melodie illustrirt ist. Gelegentlich Nr. **2** des herrlichen Volksliedes von Walter v. d. Vogelweide »Unter den Linden« fiel uns wehmüthig bei, wie manches Volksthümliche unsrer Tage so bald vergessen wird, wenn es nicht durch Malzhoff's offenherzige oder durch Strousberg's heimliche Reclame, oder vermöge des Kladderadatsches theuren Ruhm erwirbt. Gott Lob, dass einige doch das Todtschweigen überleben, wie manches schwäbische oder Carl Löwe'sche Lied. Speyer Op. 60 (Meerfee) war vor 20 Jahren beliebt — mehr gehört als recensirt, wer kennt es heute? Zu jenem Walter'schen Liede hörte man vor 50 Jahren eine Melodie, die weit mehr volksthümlich war als alle später versuchten Kunstmelodien — die Grasemägde sangens richtig ohne *Crepitum chordatum:*

---

44) Sechs Lieder und Gesänge für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Reinhold Stöckhardt Op. 4. Leipzig, Alfred Dörffel. (43.) Folio. 19 S. Mk. 2. 50. [1. Dein Bild (Bodenstedt) »Ich fühle deinen Odem«. 2. O Welt, du bist so wunderschön! (J. Rodenberg) »Nun bricht aus alten Zweigen«. 3. Als mein Auge sie fand (Zedlitz). 4. O sing' du Schöne. (Aus dem Russ. von Puschkin.) 5. Es muss was Wunderbares sein. (Redwitz.) 6. Wie ist doch die Erde so schön! (Reinick.)]

45) Fünf Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Reinhold Stöckhardt. Op. 5. Leipzig, Alfred Dörffel. (44.) Folio. 14 S. Mk. 2. [1. Rosenzeit (Carl Siebel) »Nun sind die Tage der Rosen«. 2. Die verschwiegene Nachtigall (Walter v. d. Vogelweide) »Unter den Linden an der Haide«. 3. Das Bächlein (Ad. Peters) »Das Bächlein glitzert im Abendstrahl«. 4. Neuer Frühling (Ruperti) »Der Himmel lacht so blau«. 5. Wenn ich auf dem Lager liege. (H. Heine.)]



und doch wars gleich anderen alten Liedern auch willig, ein wenig Leierklang zu tragen, wie die bescheidene Basslinie darunter andeutet. — Damit soll unser Stöckhardt nicht schlecht gemacht werden: seine Melodie ist singbar und wohlklingend, aber ungeberdig munter wie die moderne Ballettin, nicht wie Walter's Waldjungfer holdselig in erster Liebeserfahrung.

Ernst **Streben** Op. 35[46]: Drei Gesänge mit Clavier. (Nachgelassenes Werk.) *De mortuis nil nisi vere* — sollte sich eigentlich von selbst verstehen wie alle Wahrheit, doch thuts die Praxis halt nimmermehr, die da falsch aus der Bibel erlesen, der Tod mache *eo ipso* selig. — Nun, für diesmal ists tröstlich, über den Todten, den man nicht kennt, Gutes auszusagen. Das **1.** Stück: Eichendorff's »Frühlingsnetz« ist von lieblichem Anfang mit hübschem Gegenspiel in Stimme und Saitengeschwirr — gegen die Mitte wirds etwas gezwungener, was vielleicht mit der monotonen Wiederholung der rhythmischen Formel

zusammenhängt. Doch giebts auch Meisterwerke von Neuen und Alten, die solche Hartnäckigkeit ausführen ohne Schaden der Melodie. — Das ewige in dem ewigen Sonnenschein-Lied freilich wird dadurch nicht besser. — In Nr. **2** sind Rückert's unvermeidliche Epigramme und Wortwitze noch zu leidlichen Tönen gediehen, der erste Vers am schönsten: späterhin macht das Meditative alsbald der Melodie saure Tage. Doch ist alles hübsch singbar geblieben, das Clavier dem entsprechend: nur möchten wir der Klangschönheit halber (Berlioz? . . .) S. 5 die schwere Last der Terzsexten in den Accorden Z. 2, 4 ‖ cis^1 e^1 cis^2 — d^1 f^1 d^2 ‖ erleichtern zu blossen Sexten e^1 cis^2 — f^1 d^2: es ist saubrer, daher wirksamer. Schubert's umgekehrter Gebrauch der trefflichen Sext-Terzen *e* c^1 e^1 u. a. könnte über die Klangwirkung belehren. — Das **3.** Lied »Am Ziele«, dessen Sänger und Setzer E. Streben ist, hat nur düstre Bilder des Ringens und Hoffens ohne Erfüllung: am Ziele erscheint dem armen Sänger nur Sättigung und Aussicht ins verschwebende Jenseits. Oder sollte die ewige Heimath, die am Schlusse nur genannt wird, was Besseres sein als Verschwebung? . . . Dennoch sind die tiefklagenden selbstmörderischen Gedanken nicht ohne Tonschönheit: also doch ein wirkliches wirkendes Leben — und dennoch ohne Ziel? — Wir haben die Weltschmerzlichkeit hier mit inniger selbsterlebter Theilnahme angeschaut: sie ist wahrhaft, nicht der Art wie bei dem verlogenen Judenjungen, der mit seinen eingeständig erlogenen Ausflüssen so vielen schwebenden Gemüthern die Köpfe verrückt.

(Schluss folgt.)

46) Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Ernst Streben. Op. 35. (Nachgel. Werk.) Leipzig, Alfred Dörffel. (39.) Folio. 11 S. Mk. 2. (Componirt 1/8. 1870, herausgegeben 1872.) (1. Frühlingsnetz (J. v. Eichendorff) »Im hohen Gras der Knabe schlief«. 2. Nun bin ich glücklich. (Aus Fr. Rückert's Liebesfrühling.) 3. Am Ziele (Ged. von Ernst Streben) »Du armer Wandrer, was willst du doch?«)

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël.**)

Zweite Folge.

Sechsstimmmige Madrigale (1579—1594).

(Fortsetzung aus Nr. 3.)

VI.

[1579] CORONA DE MADRIGALI | A SEI VOCI | DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI MVSICI | Nouamente posti in luce. | LIBRO PRIMO. | (Buchdruckerzeichen mit der Inschrift: IN TENEBRIS FVLGET.) IN VINEGGIA. | Appresso l'herede di Girolamo Scotto. | M D LXXIX.

[Bibl. Cassell. Mus. Quarto 78, 6.]

In Quarto. Canto A—C. Tenore D—F. Alto G—I. Basso K—M. Quinto N—P. Sesto Q—S.

Aus der Vorrede von Giovan Battista Mosto gen. von Udine, dat. Venedig 15. Febr. 1579. heben wir nur hervor, dass die Madrigale ihm von vielen berühmten Musikern verehrt worden sind, die er mit einigen von ihm sebst der Oeffentlichkeit hier übergiebt.

INHALT.

1.	*Gelo ha Madonna*	Claudio da Correggio.
2.	*S'io esca vivo*	Orlando Lasso.
3.	*Caro dolce ben mio*	Gio. Battista Mosto.
4.	*Mirate occhi mei* / *L'hora s'appressa* (II. p	Marc' Antonio Ingegneri.
5.	*Se voi sete il mio cor*	Gio. Battista Mosto.
6.	*Mentre mia stella miri*	Claudio da Correggio.
7.	*Cinto d'ardenti voglie*	Vicenzo Bellaner.
8.	*Io mi son giouinetta*	Gio. Battista Mosto.
9.	*Di neue e fresche rose*	Clandio da Correggio.
10.	*Di pensier in pensier*	Orlando Lasso.
11.	*La mia spietata sorte*	Claudio da Correggio.
12.	*Fontana d'eloquenza* / Sec. parte: *Ben possono i Poeti.*	Andrea Gabrielli.
13.	*Quando dal proprio sito*	Pietro Vinci.
14.	Canzone	Aless. Striggio.

Prima parte: *Mentre la greggia sua*
Seconda parte: *Poscia frà tanto*
Terza parte: *Occhi voi che miraste*
Quarta parte: *O dolce bocca*
Quinta parte: *E s'a bon fine*
Sesta parte: *Cosi le sue speranze*
Settima & vltima parte: *Vaten piena di gioia.*

In alphabetischer Reihe sind die (8) Tonsetzer: Vinc. **Bellauer** (Nr. 7. — Claudio da **Correggio** (Nr. 1. 6. 9. 11) — Andr. **Gabrielli** (Nr. 12) — Marc' Anton. **Ingegneri** (Nr. 4) — Orlando **Lasso** (Nr. 2. 10) — Gio. Battista **Mosto** (Nr. 3. 5. 8) — Aless. **Striggio** (Nr. 14 in 7 Theilen) — Pietro **Vinci** (Nr. 13).

VII.

[1584] DI M. CHRISTOFANO | MALVEZZI DA LVCCA | MAESTRO DI CAPELLA. | DEL SERENISSIMO GRAN DVCCA | DI TOSCANA | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A SEI VOCI. | Nouamente posti in luce. | (Buchdruckerzeichen mit der Inschrift: IN TENEBRIS FVLGET.) IN VINEGIA Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. M D. LXXXIIII.

[Biblioth. Cassell. Mus. Quarto 78, 7.]

In Quarto. Canto A—C. Tenore D—F. Alto G—I. Basso K—M. Quinto N—P. Sesto Q—S.

Die Vorrede von Cristofano Malvezzi, dat. Venedig 15. März 1584, enthält nichts von einiger Bedeutung für die Musikgeschichte.

In fine: TAVOLA DELLI MADRIGALI | DEL PRIMO LIBRO | à sei voci di M. Christofano Maluezi. (Nach dem Canto. Die Zahlen bezeichnen die Seiten.)

1. *Alba cruda*	22	11. *Non è questa la mano*	23
2. *Donna la bella mano*	4	12. *O fallaci speranze*	14
3. *Dal basso centro*	11	13. *Occhi vaghi e lucenti*	9
4. *Dhe pria che'l verno*	13	14. *Padre del ciel*	12
5. *Ecco vezzosa armilla*	6	15. *Partiti hai lasso*	20
6. *Juo piangendo*	3	16. *Son i vostri occhi*	8
7. *La pastorella mia*	5	17. *Sospir nato di foco*	21
8. *Lungi dal mio bel sol*	10	18. *Tirsi morir volea*	18
9. *L'incendio del mio petto*	17	19. *Vanne mia canzonetta*	16
10. *Misero ogn' hor mi lagno*	15		

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Barmen,** 14. Januar (Schluss.) Die Uebertragung einer Oper in den Concertsaal, d. h. die Loslosung des musikalischen Inhaltes des Drama von der lebendigen, personlichen Einwirkung der dramatischen Handlung und Scene unterliegt sicherlich wesentlichen Bedenken; sie ist das Gegentheil von dem, was Weber gerade mit seiner Euryanthe beabsichtigt hat. Statt der ihm vorschwebenden Vermischung der Kunste eine Trennung des Musikalischen von allen übrigen Factoren der Oper herbeizufuhren, ist ein Verfahren, welches sich nur durch die herrliche Melodienfulle und die dramatische Wahrheit und Bedeutsamkeit des musikalischen Ausdruckes an sich entschuldigen lasst. Jedenfalls sind es nicht asthetische Bedenken, die einer rein musikalischen Auffuhrung der Oper entgegenstehen, wie z. B. umgekehrt die Uebertragung eines Concert-Oratoriums auf die Buhne, fur die ich weder eine Nothwendigkeit, noch eine Entschuldigung zu finden weiss. Die Musik, als die innerlichste aller Kunste, bedarf zu ihrer Wirksamkeit einer Ablenkung auf ausserlich sichtbare Handlung durchaus nicht, und wo sie, wie z. B. in der Matthaus-Passion, eine dramatische Gestaltung fast herauszufordern scheint, hilft die Phantasie des Hörers aus, ohne dass durch die lebendige innere Vorstellung die Alleinherrschaft der Musik gestort würde. Bei einer Oper freilich wird die Phantasie die lebendige Darstellung nur muhsam erganzen können, vollends bei einem Werk wie die »Euryanthe«, welche als »durchgesungene, recitirende« Oper auch in der musikalischen Gestaltung die Nothwendigkeit des Scenischen überall merken lässt. Die musikalische Aufführung bleibt also immer ein Nothbehelf, der aber gerade bei der »Euryanthe« aus drei Rucksichten sehr gerechtfertigt erscheint. Erstens des Publikums wegen, welchem eine in musikalischer Beziehung vollstandig correcte Aufführung dieser schwierigsten aller vorwagnerischen Opern fast unzuganglich ist. Zweitens des Werkes selbst wegen, welches sich mit seinen vielen schönen Chören und lyrischen Ruhepunkten zu einer Concertauffuhrung besser eignet als irgend eine andere existirende Oper. Dann aber auch ist eine musikalische Auffuhrung der Oper, trotz Weber's bekanntem Widerspruch, aus dem Grunde interessant und giebt Anlass zu denken, weil, wie die hiesige Auffuhrung gezeigt hat, selbst eine Oper, von der Weber sich eine rein musikalische Wirkung gar nicht denken mochte und die schon alle Keime der spateren Wagner'schen Verirrungen enthalt, als selbstandiges Musikstuck unverganglichen Werth hat. Im Gegensatz zu seinen Epigonen, die fur ihre musikzerstörenden Principien mit einigem Scheine von Recht auf diese »Euryanthe« verweisen, ohne dass sie sich den ganzen Weber als Muster dienen lassen, war Weber doch vor Allem Musiker, und es ist weder die prachtigste Buhnengestaltung (ohne welche von der Zukunftsoper musikalisch nicht viel ubrig bleibt), welche seine Oper zu dem macht, was sie als bedeutend hinstellt, noch konnte der abgeschmackteste Operntext, der zu finden ist, diese Bedeutung verwischen. Diese selbstandig musikalische Bedeutung der »Euryanthe« ist denn auch in dem Barmer Concert durch eine hochst gelungene Concertauffuhrung in das richtige Licht gestellt. Die Leitung des Ganzen durch Director Krause war vorzuglich; die sammtlichen Chore gingen ebenfalls prachtig. Das Orchester war in Anbetracht der bereits erwahnten Uebelstande, wobei hier die geringe Uebung im Recitativspiel als erschwerender Umstand hinzukam, durchaus zufriedenstellend, trotzdem im Verhaltniss zur gewohnlichen Opernvorbereitung nur wenige Vorproben moglich waren. Unter den Solisten ragte als bedeutend hervor Herr Georg Henschel, der als Lysiart einen neuen Beweis seiner hohen Begabung und Vielseitigkeit ablegte. Bisher waren wir Herrn Henschel nur als Oratorien- und Liedersanger begegnet, als welcher sein Talent unbestritten ist und womit sich ein Kunstler seines Ranges auch schon zufrieden geben konnte. Aber auch im dramatischen Gesange, bei dem es lange nicht allein auf musikalische und stimmliche Tuchtigkeit ankommt, war Herr Henschel von allen Solisten seiner Aufgabe am besten gewachsen. Leidenschaftliche Gluth, Bosheit und Tucke des Lysiart konnte meines Erachtens auf der Buhne kaum besser wiedergegeben werden, wobei noch besonders zu ruhmen ist, dass Herr Henschel niemals aus dem Rahmen des concertmassigen Gesanges heraustrat. Dass der in gewissen Schranken bleibende concertmässige Gesang solchen Solisten viel schwerer fallt, die gewohnt sind, ihren musikalischen Ausdruck auf der Buhne durch die Lebhaftigkeit der Handlung zu verscharfen, liegt auf der Hand, jedenfalls gehort viel Takt dazu, im Concert die richtige Grenze zu finden. Wenn Frl. Szegall von Wiesbaden als Eglantine diese Beschrankung nicht ubte und durch theatermässige Uebertreibungen, Vibriren der Stimme und oftmaliges Recitiren statt Singens sich die Gunst eines Theiles des Publikums verscherzte, so darf doch nicht verschwiegen werden, dass sie in richtiger Auffassung und Darstellung jener weiblichen Furie der Wahrheit, jedenfalls dem Buhnenerfordernisse naher kam als Frau Löffler, ebenfalls von Wiesbaden, deren Euryanthe das bischen Leidenschaft, mit dem Helmine von Chezy diese Partie ausgestattet hat, nicht zu rechter Entfaltung kommen liess. In Bezug auf technische Bewaltigung der enormen Schwierigkeiten liessen aber beide Damen nichts zu wunschen übrig. Den Adolar sang an Stelle des ausgebliebenen Herrn Franz Diener Herr Professor Carl Schneider von Koln mit grossem Beifall. Die ganze Auffuhrung hat bei unserem Publikum grosses Interesse erregt und den Wunsch nach gelegentlicher Wiederholung erweckt.

* **Berlin.** Die auf den 2. Februar festgesetzte Auffuhrung des Oratoriums »Christus« von *Fr. Kiel* ist auf den Charfreitag d. J. verlegt worden.

* Aus **Graz,** 6. Januar, wird der N. fr. Pr. geschrieben: *Jos. Rheinberger's* neue Oper »Des Thurmers Tochterlein« wurde gestern im Landestheater zur ersten Auffuhrung gebracht und hat einen recht hubschen Erfolg errungen, der ubrigens erst dann ganz hervortreten durfte, wenn die Auffuhrung nach wiederholten Reprisen auch in den kleineren Partien jene Glatte zeigen wird, die ihr jetzt hie und da noch fehlt. Am meisten sprachen der dritte und der vierte Act an, die denn auch sowohl dem Componisten, als dem Regisseur der Oper und dem tuchtigen Kapellmeister unseres Landestheaters, Herrn Stolz, wiederholt rauschenden Beifall eintrugen. Die Hauptpartien waren bei Herrn v. Kaminski (Heinrich Wildenbrandt), Frau Hofler (Gertrud) und Herrn Egli (Wurzel) in besten Händen. Das Repertoire kann sich jedenfalls der Bereicherung freuen, die es da erfahren hat.

* **Leipzig.** Das sechste Euterpeconcert am 20. Januar wurde durch eine, laut Programm hier zum ersten Male aufgeführte Ouverture zu »Gudrun« von *Oscar Bolck* eroffnet. Die Ouverture verrath Erfahrung und Geschick im Gebrauche der orchestralen Mittel und, nach formeller Seite hin zwar eine conservative Gesinnung, nach inhaltlicher aber eine vom Wagner'schen Geiste stark beeinflusste Empfindungsweise ihres Verfassers. Das zweite Thema der Ouverture hätten wir noch etwas ausgefuhrter gewunscht; es zersplittert sich zu schnell, geht aber ubrigens geschickt in die Durchfuhrung uber. Trotzdem zeichnet sich die Arbeit durch hubsche aussere Rundung und Klarheit der Diction aus und giebt in nuce ein ganz entsprechendes Bild der wesentlichsten Momente der Gudrun-Dichtung. Die Ouverture hatte sich einer sehr gunstigen Aufnahme zu erfreuen und trug dem Componisten, welcher sein Werk selbst dirigirte, zweimaligen Hervorruf ein. Die anderen beiden Orchesternummern des Programms bestanden in *Mozart's* »G moll-Symphonie« und »Andante und Allegro (Romeo allein — Schwermuthsscene — Fest bei Capulet)« aus der dramatischen Symphonie von *Hector Berlioz*. Es gereicht uns zur Freude, constatiren zu konnen, dass — die gewohnten Missstimmungen und mangelhaften Tongebungen im Blaserchore in Abzug gebracht — diesmal die Ausfuhrung sammtlicher Instrumentalwerke, selbst des schwierigen Berlioz'schen, eine fleckenlose war. Frl. Wilhelmine Schwarzkopff aus Koln (Sopran) sang zwar mit Warme, aber etwas outrirtem Gefuhlsausdruck und nicht gerade schön zu nennender Tonbildung und Coloratur. Recitativ und Arie »Auf starkem Fittige« aus *J. Haydn's* Schöpfung, ferner Lieder mit Pianofortebegleitung: a) Des Madchens Klage von *Fr. Schubert*, b) Fruhlingsnacht von *Robert Schumann*, c) Italien von *Mendelssohn* und hatte sich ebenfalls recht freundlicher Aufnahme zu erfreuen.

Im dreizehnten Gewandhausconcert kam *R. Schumann's* »Paradies und Peri« zur Auffuhrung und zwar unter Mitwirkung der Damen Frau Peschka-Leutner, Frl. Gutschbach, Adele Asmann (kgl. Hofopernsangerin aus Berlin), sowie der Herren Ernst und Gura von

hier. Die Aufführung war, soweit das Gelingen einer solchen überhaupt vom Dirigenten abhängt, zufriedenstellend. Die Chöre thaten unter Kapellmeister Reinecke's Leitung ihre Schuldigkeit, — aber eben nur ihre Schuldigkeit, denn von einem eigenen Eingehen in die Sache, von einem begeisterten Aufschwunge war bei denselben nur wenig zu spüren. Auch Frau Peschka-Leutner erwies sich keineswegs als die rechte Vertreterin der vom Dichter wie vom Componisten mit der Glorie anmuthigster Poesie ausgestatteten Peri-Partie, da letztere dem Naturell der als Gesangsvirtuosin allerdings mit Recht gefeierten Künstlerin durchaus diametral entgegengesetzt ist. Passender dagegen waren die übrigen Partien, sowie die kleinen Soloquartette besetzt; namentlich verstanden Frl. Asmann und Herr Ernst ihre Aufgaben in seelenvoller Weise zu lösen. Letzterer sang einige Stellen, so z. B. die im zweiten Theile »Sie wankt — sie sinkt« u. a. m. ganz wundervoll und verspricht, wenn er noch einige Ungleichheiten in seinem Vortrage abgestreift haben wird, ein ganz vorzüglicher Oratoriensänger zu werden. Herr Gura hatte die grosse Gefälligkeit, drei Partien auf einmal zu übernehmen: die ursprünglich für Bariton notirte, die Basspartie des Eroberers Gazna und die des von der Pest befallenen Jünglings (II. Tenor). Aus welchem Grunde diese Zusammenziehung mehrerer Partien in eine einzige vorgenommen wurde, ist uns unbekannt; auf jeden Fall hat sich Herr Gura durch die echt künstlerische Wiedergabe derselben den Dank des gesammten Publikums erworben.

✱ **London.** In Exeter Hall kam am 23. Januar durch die Sacred Harmonic Society Dr. Crotch's Oratorium »Palestine« zur Aufführung.

✱ **Stuttgart.** »Vom Stuttgarter Musikleben« bringt die Augsburger Allgemeine Zeitung Nr. 355 Beil. vom 21. Decbr. v. J. einen längeren Bericht vom 7. Dec., den wir uns nicht versagen können, hier aufzunehmen. Julius Stockhausen, den wir seit einigen Jahren unsern Mitbürger nennen durfen, hat in letzter Zeit kräftiger und reichhaltiger angefangen in unser Musikleben einzugreifen. Von welchen Folgen dies sein muss, werden alle diejenigen ermessen, welchen nicht unbekannt ist, wie wir in ihm nicht blos einen der ersten Meister edelster Gesangskunst, sondern auch einen allseitig durchgebildeten Musiker verehren, der zwar das bereits sanctionirte Alte im grössten Umfange würdigen und darzustellen vermag, aber zugleich im Stand ist, aus der Fluth des am heutigen Tage Geborenen und gar zu oft wieder schnell Verschlungenen das wahrhaft Gültige, Ewige herauszugreifen. Zunächst muss erwähnt werden, dass er im vergangenen Jahre den ersten Anstoss zur Aufführung von *Brahms'* deutschem Requiem gegeben, welches gewaltige Werk bei unserem musikliebenden Publikum solchen Anklang fand, dass Kapellmeister Abert es im Laufe desselben Jahres zweimal vorführen konnte. Sodann aber brachte uns Stockhausen, wiederum durch Abert und die von ihm geleitete königliche Kapelle freudig unterstützt, im verflossenen Frühjahr zum erstenmal die ganze Faustmusik *Schumann's*, selbst dabei in jener weihevollen Weise, die keinem Andern gleich ihm zu Gebote steht, die Titelrolle durchführend. Wenn durch alles dies unser musikalisches Leben unleugbar an Reichthum und Schwung erheblich gewonnen hat, so bringt der Meister uns nun im Laufe des heurigen Winters eine Reihe von musikalischen Abendunterhaltungen, von denen gestern die fünfte stattgefunden hat. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, dass Stockhausen mit dieser neuen Veranstaltung keiner bisher bei uns bestandenen Einrichtung eine Concurrenz bieten will. Die grossen Abonnement-Concerte, welche von der kgl. Kapelle zum Besten ihres Wittwen- und Waisenfonds gegeben werden, stehen ohnehin ausser der Linie, da ihnen alle die reichen orchestralen Kräfte unserer Stadt, gelegentlich auch für grössere Chorwerke die Gesangeskräfte, an denen wir keineswegs arm sind, zu Gebote stehen. Neben ihnen haben hervorragende Mitglieder der k. Kapelle und des Conservatoriums stets auch die Kammermusik gepflegt, indem sie sowohl das Streichquartett, diese feinste und edelste Blüthe der Instrumentalmusik, als auch verwandte Gattungen, bei denen das Clavier concertirend hinzutritt, in einer Reihe von Abendunterhaltungen vorführten. Zu diesem Unternehmen gesellt sich nun ergänzend die Stockhausen'sche; nicht blos dass der Meister selbst uns öfter als früher mit seinem herrlichen Gesang erfreut, auch grössere Ensemblestücke, wie z. B. neulich das von bezauberndem Wohllaut überströmende spanische Liederspiel *Schumann's*, früher schon die Liebesliederwalzer von *Brahms* und manches Andere, führt er uns vor. Weiterhin, um den Concerten grössere Mannigfaltigkeit zu verschaffen, hat er wiederholt das uns schon bekannte und stets gern gehörte Florentiner Quartett zu seinen Abenden berufen, dessen Zusammenspiel an Klangschönheit, Feinheit der Schattirungen und echt künstlerischer Auffassung seines Gleichen sucht. Ebenso lernten wir im Concertmeister Röntgen von Leipzig einen überaus gediegenen Violinisten kennen. (Schluss folgt.)

✱ **Triest,** 25. Januar. *E. B.* Am 23. Januar fand das letzte der Heller'schen sechs Kammer-Concerte statt. Ausser einigen wenigen, vom Schiller-Verein veranstalteten Concerten sind diese Quartett-Abende so ziemlich Alles, was hier für die Verbreitung ernster Musik gethan wird. Erfreulich war uns die Wahrnehmung, dass diese Soiréen heuer sehr gut und von einem aufmerksam folgenden Publikum besucht waren. Die Mittelstimmen recrutirten sich auch dieses Mal aus Orchestermitgliedern des städtischen Theaters, ein Umstand, der das Abhalten der Proben sehr erschwerte, da die Herren im Theater sehr beschäftigt sind, und auch die Concerte selbst oft in Frage stellte, da fast allemal im letzten Augenblicke Proben fürs Theater oder eine Vorstellung angesagt wurden. Hoffen wir, dass es möglich werden wird, die Herren von dieser Fessel zu befreien; das Ableiern von banalen Opern und schlechten Balletmusiken kann ohnehin keine guten Beethoven- und Schumann-Spieler bilden. — Der Primarius J. Heller, Kapellmeister des Schiller-Vereins, ist in diesen Blättern schon öfters genannt worden. Heller ist ein ernster, gründlich gebildeter Musiker, der stets das Beste anstrebt. Er excellirt besonders im Vortrag Haydn'scher und Mozart'scher Quartette. Für Beethoven hat sein Ton nicht die erforderliche Grösse, auch seine Technik ist hier nicht immer ausreichend, doch haben wir auch schon im Vortrag Beethoven'scher Werke manche schöne Leistung von ihm aufzuweisen gehabt. Der Secondist, ein talentvoller junger Bologneser, der auch einige Zeit in Deutschland studirt hat, nennt sich R. Frontali. Die Viola ist in den Händen eines jungen Paduaners: T. Cimegotto, der ebenfalls sein Möglichstes zu leisten sucht. Als Cellisten besitzen wir E. Hagrini, welcher sich mancher technischen Vorzüge erfreut und sich seit einigen Jahren tüchtig in unsere Literatur eingespielt hat. Was wir ihm noch wünschten, wäre mehr Innigkeit und mehr Noblesse des Tones. Zur Ausführung gelangten an den sechs Abenden folgende Werke: Erstes Concert: Quartett in D-moll von *Haydn*, Märchenbilder für Piano, Clarinette und Viola von *Schumann*, Quartett in E-moll, Op. 59, von *Beethoven*. Das erste Quartett gelang ganz vorzüglich. Die Märchenbilder, deren Piano- und Clarinett-Part Frau und Herr Weiss-Busoni übernommen hatten, klangen etwas schläfrig und gingen ziemlich wirkungslos vorüber. Im Beethoven'schen Quartette war der erste Satz viel zu rasch gegriffen, die anderen kamen schön zur Geltung, nur hätten wir vom Prim-Spieler eine etwas weniger filigran-artige Auffassung des ersten Motives im Finale-Satz gewünscht. — Das zweite Concert brachte: Adur-Quartett von *Mozart*, *Rubinstein* Andante, *Mendelssohn* Scherzo, *Haydn* Finale und *Schumann* A dur-Quartett. Ein sehr gelungener Abend; die Palme gebührt der Ausführung des Schumann'schen Quartettes, das hier zum ersten Male so klar und verständig aufgefasst gehört wurde und auch einen grossen Eindruck hervorbrachte. — Im dritten Concert brachte das Programm: Bdur-Quartett von *Schubert*, *Beethoven* Quintett (Clavier mit Blasinstrumenten) Op. 16 und *Mendelssohn* Quintett in B-dur. Referent war zu dieser Zeit von Triest abwesend. — Viertes Concert: *Beethoven* A dur-Quartett Op. 18, *Boccherini* Quartett A-dur Op. 33 und *Schubert* D moll-Quartett. Ebenfalls sehr günstiger Ausfall. Das Boccherini'sche Quartett ist ein sehr hübsches Werk, klein, nett, nicht mehr Allonge-Perrücke, aber noch immer mit einem kleinen Zöpfchen hinten, doch immer lieblich und erfreuend. — Fünftes Concert: *Haydn* Ddur-Quartett, *Schumann* Clavier-Quartett, *Rubinstein* F dur-Quartett. Haydn war vorzüglich gespielt. Schumann's Werk wurde unter den Händen der Frau Weiss-Busoni zu einer wahren Hetzjagd, kein Gedanke kam klar zur Geltung, keine Mittelstimme konnte, wo nöthig, heraustreten, Alles blieb verworren, ein Chaos von unsauberen Tönen. Das Rubinstein'sche Quartett enthält viel Schönes, das Beste darin scheinen uns der zweite und dritte Satz zu sein, im letzten stossen wir auf manches Gewöhnliche. — Im sechsten Concert hörten wir: *Schumann* F dur-Quartett, *Spohr* D dur-Sonate für Harfe und Geige (zwei Sätze daraus) und — Ende gut, Alles gut — Cis moll-Quartett von *Beethoven*. Im Quartette von Schumann war der erste Satz zu schnell gegeben, alles Uebrige gut gespielt. Den Harfenpart der Spohr'schen Sonate führte die Harfen-Spielerin des städtischen Theaters, Frl. Giacomini, recht sauber und verständig aus. Gelang im Beethoven'schen Quartett auch nicht Alles wie es hätte sein sollen, so wollen wir in der Freude dieses gigantische Werk hier gehört zu haben, gern darüber hinwegsehen und nur die Aufopferung und den Fleiss anerkennen, welche auch diese Ausführung verrathen hat. Wir sehen einem zweiten Quartett-Cyklus mit Vergnügen entgegen.

✱ **Wien.** Am 6. Januar veranstaltete Frau Malvine Brée (die Gattin des Musikschriftstellers Herrn Dr. Brée) und die beiden Schwestern Epstein (Eugenie: Violine, Rudolphine: Cello) einen Trio-Abend. Sie spielten das C moll-Trio von *Beethoven*, Phantasiestücke Op. 88 von *Schumann* und einzelne Solopiècen. Frau Dr. Brée zeichnete sich besonders aus als tüchtige Pianistin durch den Vortrag der F moll-Phantasie von *Chopin*.

✱ **Wien.** Unter dem Titel »Der trojanische Krieg« hat Herr Moriz Geiger jun. in Maria-Theresiopel eine dreiactige Operette geschrieben; dieselbe soll eine Fortsetzung zu Offenbach's »Schöne

Helena« abgeben und von der ungarischen Schauspieler-Gesellschaft des Gerö Aradi aufgeführt werden. Soviel bekannt ist, wurde von zwei Wiener Schriftstellern Herrn Offenbach voriges Jahr ein Libretto unter demselben Titel angeboten. Der Componist konnte sich damals mit den Buchdichtern nicht einigen. (N. fr. Pr.)

✱ Das Comité für das nächste Rheinische Pfingst-Musikfest in Köln hat sich constituirt und das Programm für die drei Concerte desselben entworfen. Die Direction hat Dr. Ferd. Hiller übernommen. Zur Ausführung kommen am ersten Tage die Pastoral-Symphonie von Beethoven und der »Samson« von Händel. Am zweiten Tage soll die »Zerstörung Jerusalems« von Hiller und das »Triumphlied« von Brahms gegeben werden. Das Concert des dritten Tages wird unter Anderem die Ouvertüre zu Genoveva von Schumann und ein von Joachim vorgetragenes Violinconcert bringen.

✱ Auszeichnungen:

Professor Joseph Joachim wurde vom Grossherzog von Baden mit dem Ritterkreuz 1. Klasse des Ordens vom Zähringer Löwen ausgezeichnet.

Professor Dr. O. Paul in Leipzig ist (für seine Uebersetzung des Boetius?) mit dem Ritterkreuze des österreich. Franz-Joseph-Ordens decorirt worden.

✱ Ernennungen:

Bei der mit der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin verbundenen Königlichen Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst, ist der Kapellmeister Herr Eduard Rappoldi zum ordentlichen Lehrer des Violinspiels und Herr Professor A. Haupt zum ordentlichen Lehrer des Orgelspiels definitiv ernannt worden.

Herr Kapellmeister Hanns Richter in Pest ist zum Director der Oper am dortigen National-Theater ernannt worden.

✱ Todesfälle:

In Leipzig starb am 17. Jan. Frau Caroline Gunther-Bachmann, Mitglied des dortigen Stadttheaters.

In Keszthely starb am 14. Dec. v. J. der ungarische Componist Johann Svatics de Boscar im Alter von 72 Jahren.

In Alexandrien starb der Componist und Musiklehrer David de Garzia.

In Lille starb der Professor am dortigen Conservatorium Ferdinand Lavaine, Pianist und Componist.

In Berlin verschied am 4. Januar der k. General-Major a. D. Baron von Lauer-Münchhausen, geachteter Musikdilettant, Clavierspieler und Componist.

In London ist am 21. Jan. nach einer schweren und längeren Krankheit im Alter von 36 Jahren die ausgezeichnete englische Sängerin, Frau Parepa-Rosa gestorben.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 3. *M. de Thémines:* È finita la musica! — *William L.:* Mlle. Clara Gottschalk, 2me audition des oeuvres pour le Piano de L. M. Gottschalk. — *G. Escudier:* Mouvement musical. — *Tim. Trimm:* L'histoire de la tournée Ullmann, études humoristiques. III. Le contrat d'Alexandre Dumas. Vivier. — Nouvelles.

Caecilia, Organ f. kath. Kirchen-Musik. Herausg. von M. Hermesdorff. Trier. 13. Jhrg. 1874. Nr. 1. *Raym. Schlecht.* Vom Metrum im gregorianischen Kirchengesange. — *J. Hermesdorff.* Ueber Einrichtung von Kirchenchören. Rede.

Dwight's Journal of Music. Boston. 1874. Vol. 33 Nr. 20. Franz Liszt. (From the Neue fr. Presse Nov. 12. 1873.) — Christmas with Handel and Bach. (From the Orchestra.) — Drouet the Flautist. — G. A. Macfarren. — Letter from Boston by *Stella.* — »Coals to Newcastle«, American Singers in Europe. — Jules Perkins. — Concert room construction.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 4. *H. Wittmann.* Von der Wiener Aufführung der Genoveva. — Corresp. aus Paris, Dresden, Hamburg. — Nr. 5. *Fl. Geyer:* Die Oper und ihr Stoff. (Forts.) — *H. Wittmann:* Das Liszt-Concert in Wien. — Aus Hamburg.

Gazzetta musicale di Milano. 1874. Nr. 1. *G. Ricordi:* Le solite cose Romane. — Rivista Milanese. — Corrispondenze. — Nr. 2. Rivista retrospettiva dell' anno 1873. Gennajo-Aprile. — Nr. 3. *Edwart:* Bibliografia (Biondina, poemetto lirico di Giuseppe Zaffira. Musica di Carlo Gounod). — Nr. 4. Rivista retrospettiva dell' anno 1873. Contin. e fine. — Cose Romane. (Botta e risposta.)

Le Guide musical. Nr. 4. Correspondence.

Le Ménestrel. Nr. 8. *V. Wilder:* W.-A. Mozart l'homme et l'artiste. XVI. — *F.-A. Gevaërt:* L'art du chant vers 1600 préface des nuove musiche de Caccini. §. IV—VI. — *H. Moreno:* Réouverture de l'Opéra, salle Ventadour. — *A. Pougin:* Concert Danbé.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 4. *M. Robert:* Ein Neujahrswort post festum (gegen »ein Neujahrswort von Jos. Engel« im Musik-Wochenblatt, betreffend das Wagner'sche Unternehmen). — Recensionen (*H. Krigar:* Neue Compositionen von Bernhard Scholz etc.).

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 2. *Ernest David:* Célébrités musicales du passé. Claudio Monteverde. (Introduction. I. Jeunesse de Monteverde. Les madrigaux. Attaques violentes d'Artusi.) — Frédéric Wieck chez Beethoven. (Dresdener Nachrichten.) — *Ch. B.:* Le quatuor vocal Suédois. — *Adrien Laroque:* Revue des Théâtres. — La question de l'Opéra à l'assemblée nationale.

Die Sängerhalle. Nr. 2. *Kossenhaschen* (in Jever): Das Volkslied und seine Behandlung in der Schule. (Aus dem »Oldenburger Schulblatt«.) — Der allgemeine Männergesangverein zu Posen. — Stuttgarter Liederkranz.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 2. *K. J.:* »Jermak« Oper in 4 Acten von v. Santis. Zum ersten Mal aufgeführt im Marientheater zu St. Petersburg am 12. Dec. 1873. — Nr. 3. Rückblick auf das Musikjahr 1873. II. — Nr. 4. *A. W. Ambros* über Rubinstein's Ocean-Sinfonie (aus »Bunte Blätter, Neue Folge«). — Nr. 5. Rückblick auf das Musikjahr 1873. III.

The musical Standard. London. Vol. VI. 1874. Nr. 495. Current musical topics. — Concerts. Reviews (An account of the remarkable musical talent of several members of the Wesley family. By W. Winters. London. F. Davis.). — *F. S. Honey:* Scales for bell music. — *Edward Griffiths:* Music in schools.

Urania. 1873. Nr. 12. Eine Musterorgel. Die neue Orgel in der St. Johannis-(Norder-) Kirche zu Altona von Wilh. Sauer in Frankfurt a. d. Oder. (Von Organist *Schmahl* in Hamburg.) — Die Harmoniums der Firma J. und P. Schiedmayer in Stuttgart.

Musikal. Wochenblatt. Nr. 3. *Dr. Fr. v. Hausegger:* Ueber die Anlage der german. Völker zur Musik. (Forts.) — Dr. *H. Kretzschmar:* Neue Werke von J. Brahms. III. — Nr. 4. und 5. *Fr. v. Hausegger:* Ueber die Anlage der germanischen Völker zur Musik. (Forts.) — Dr. *H. Kretzschmar:* Neue Werke von J. Brahms III. — Berichte etc.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 4. Deutsche Tondichter der Gegenwart. I. Robert Volkmann. — Recensionen.

Deutsche Zeitung. Wien. Nr. 744. 27/1. 1874. *Franz Gehring:* Mozart's Aufenthalt in Paris (1763, 1764, 1766, 1778).

Deutsche Versicherungs-Zeitung. Berlin. Nr. 6. 18/1. 1874. Prof. Dr. *Heym:* Ueber die allgemeine Pensionsanstalt der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger.

Stipendium.

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M., welche die Unterstützung musikalischer Talente zum Zwecke ihrer Ausbildung in der Compositionslehre bezielt, beabsichtigt, ein Stipendium zu vergeben. Bezüglich desselben sind folgende Bestimmungen maassgebend:

1) Jünglinge aus allen Ländern, in welchen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, vorausgesetzt, dass sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung nachweisen.
2) Erscheinen die desfalls vorgelegten Zeugnisse genügend, so wird dem Bewerber die Composition eines vom Ausschuss der Stiftung bestimmten Liedes, sowie eines Instrumental-Quartettsatzes aufgegeben.
3) Ueber die eingelieferten Arbeiten haben drei Musiker von anerkannter Autorität als Preisrichter zu erkennen.
4) Der erwählte Stipendiat wird nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht überwiesen.

Wir laden nunmehr alle diejenigen, welche geneigt und nach den obigen Bestimmungen geeigenschaftet sind, ein, sich in frankirten Zuschriften unter Angabe des Alters und unter Vorlegung der erforderlichen Zeugnisse bei dem unterzeichneten Vorsitzenden des Ausschusses

bis zum 15. Februar 1874

zu melden.

Frankfurt a. M., den 30. December 1873.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung
und in dessen Namen:
Appellations-Gerichtsrath Dr. Eckhard, Präsident.
Dr. jur. V. May, Secretair.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 11. Februar 1874. **Nr. 6.** IX. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Theoretische Schriften.

1. **Oscar Kolbe,** Lehrer am Conservatorium zu Berlin, **Kurzgefasste Harmonielehre.** Im Anschluss an des Verfassers »Kurzgefasste Generalbasslehre«. Eingeführt am Conservatorium der Musik zu Berlin. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1873. 8°. 101 S. Pr. 20 Ngr.

Ueber den Zweck der vorliegenden kleinen Schrift spricht sich der Verfasser in dem Vorwort folgendermaassen aus: »Keinesweges mangelt es an guten Büchern, welche diese Materie sehr ausführlich und streng wissenschaftlich behandeln, »wohl aber an solchen, welche, indem sie das Wichtigste aus »dem reichen Material in gedrängter Kürze zusammenfassen, »sich als Handbücher für den Unterricht an Musikinstituten »eigenen, deren Zweck nicht nur in der Ausbildung von Fach»musikern, sondern auch in der gründlicheren Heranbildung »musikalischer Dilettanten besteht.« Wir glauben, dass das Büchlein in vieler Beziehung diesen seinen Zweck vollkommen erreichen wird, da es einige treffliche Seiten hat. Der Verfasser respectirt als ein guter Lehrer und Künstler die bestehenden Kunstregeln und zeigt überall in den von ihm gegebenen Beispielen, dass er in seiner Jugend selbst eine gründliche Schule durchgemacht hat. Dennoch aber ist die von ihm vorgetragene Lehre nicht frei von Einseitigkeiten und gewissen Fehlern, die freilich fast in allen neueren Harmonielehren zu finden sind. Dies bezieht sich ganz besonders auf die Lehren von *Dur* und *Moll* und der Modulation. — Die diatonische Scala umfasst bekanntlich sieben verschiedene Stufen und somit auch sieben verschiedene Octavengattungen. Von diesen nehmen die neueren Theoretiker und mit ihnen Kolbe nur zwei, nämlich *C* und *A* heraus, und lehren auf *C* den Dur-Schluss (die Dur-Cadenz) und auf *A* den Moll-Schluss in vierstimmigen Accorden zu machen. Nach den dort gegebenen nur beiläufigen Auseinandersetzungen erscheinen aber diese beiden Töne nicht einmal als das, was sie wirklich sind, nämlich als Stufen ein und desselben diatonischen Systemes und als Grundtöne von Octavengattungen, die diesem Systeme angehören:

Dur
g—a—hc—d—ef—g—a—hc—d—ef—g—a etc.
Moll *Moll*

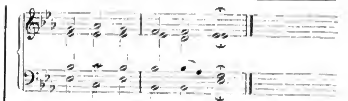
und zwar deshalb nicht, weil dem Schüler bei der *A*-Octave sogleich gelehrt wird, *gis* sei ein wesentlicher Ton derselben. Kolbe lehrt nun zwar nicht ausdrücklich, die *A-moll*-Scala heisse *a-hc-d-ef—gis-a*, wie Marx u. a., sondern umgeht die Sache, indem er beides zulässt; indess giebt er uns doch als Dreiklang der fünften Stufe in *Moll E-gis-h* an und auf der siebenten daneben den verminderten Accord *gis-h-d*. Hier müsste die Lehre gerade besonders darauf hinweisen, dass das *gis* nur eine zufällige Erhöhung des *g* ist, welche dann zur Anwendung kommen muss, wenn eine Cadenz auf *A* gemacht werden soll. Eine vernünftige Harmonielehre müsste daher gleich dem strengen Contrapunkt von der diatonischen Tonleiter selbst, als der Grundlage aller harmonischen Verhältnisse, ihren Ausgang nehmen und dann hieran anknüpfend lehren, wie auf den verschiedenen Stufen des Systemes (von denen bekanntlich *h* ausgeschlossen ist) ein regelrechter vierstimmiger Schluss zu machen ist. Der Schüler würde dann also neben dem *Dur*-Schluss auf *C* und dem *Moll*-Schluss auf *A* noch den Schluss auf *D, E, F* und *G* zu lernen haben: von diesen heisst der auf *D* der dorische, der auf *E* der phrygische, der auf *F* der lydische und der auf *G* der mixolydische. Dies würde für eine geordnete Modulation innerhalb eines Systemes (sowohl des untransponirten als auch der transponirten) von besonderer Wichtigkeit sein. In dem System mit drei *B* Vorzeichnung hätten wir dann z. B. neben dem *Dur*- und *Moll*-Schluss auf *es* und *c*, noch den dorischen auf *f*, den phrygischen auf *g*, den lydischen auf *as* und den mixolydischen auf *b*. Diese Schlüsse (welche zum Theil wie der *Moll*-Schluss eine Erhöhung des Leitetones erfordern) kommen alle in der Praxis vor, ja sie sind gar nicht zu entbehren und zu umgehen bei der sogenannten Harmonisirung einfacher Melodien, wie z. B. unsere protestantischen Kirchenlieder (Choräle) sind. Betrachten wir zu diesem Zwecke das folgende bekannte Lied »Jerusalem, du hoch gebaute Stadt«:



Digitized by Google

Die vorstehende Melodie bewegt sich streng innerhalb der Grenzen eines diatonischen Systemes (— wir haben hierzu in Rücksicht auf die Tonhöhe die Transposition mit drei ♭ Vorzeichnung gewählt —) mit einziger Ausnahme des zweiten Verses, in welchem wir das *as* in *a* erhöht sehen, und zwar der auf *b* zu machenden Cadenz wegen. Es dürfte diese Cadenz manchem heutigen Musiker als ein Uebergang nach der Tonart der Dominante, d. h. also nach einer anderen Transposition des Systemes, nämlich nach der mit zwei *b*, erscheinen. Dies ist jedoch nicht der Fall, da wir nach der Cadenz sofort wieder zum *as* zurückkehren; wir haben hier eine mixolydische Cadenz. Die übrigen Verse des Liedes zeigen keinen leiterfremden Ton; bei 2. könnten wir in Rücksicht auf die der ganzen Melodie zu Grunde liegende Octavengattung eine *Dur*-Cadenz auf *es*, und bei 3. einen Halbschluss auf *b* bilden; mannigfaltiger und interessanter gestaltet sich jedoch der Satz, wenn wir auch die anderen Cadenzen berücksichtigen. Bei 2. wollen wir daher einen phrygischen Schluss auf *g*, und bei 3. einen dorischen auf *f* setzen. Mit diesen Cadenzen lasse ich hier den Choral im vierstimmigen Satze folgen. Im ersten (und dritten) Verse haben wir einen Halbschluss auf *es*, bei 4. einen Trugschluss auf *es* und schliesslich den ganzen Schluss auf *es*.





Die meisten neueren Theoretiker sehen nun diese Cadenzen alle als wirkliche zu neuen Transpositionsscalen führende Modulationen, wenn auch schnell vorübergehender Art an. Werfen wir aber den Blick noch einmal auf die ganz streng diatonisch gebildete Melodie, singen wir dieselbe z. B. einstimmig, so werden wir eben nur die eine zu Grunde liegende Scala und keine entferntere Modulation empfinden. Es dürfte daher nicht passend scheinen die hier des vierstimmigen Satzes wegen bei den Cadenzen eintretenden Erhöhungen der Leitetöne gleich als Uebergänge in fremde Tonarten anzusehen und zu behaupten, bei 1. gehe der Satz in die Tonart der Oberdominante, bei 3. in die parallele Molltonart der Unterdominante u. s. w. über. Wir haben in den Versenden weiter nichts als einfache Cadenzen auf den Stufen desselben diatonischen Systemes. Diese Cadenzen haben aber alle ihre bestimmten Regeln und müssen eben so fleissig wie jene auf *Dur* und *Moll* geübt werden. Dem Schüler bringen sie einen unberechenbar grossen Vortheil, indem derselbe die Verhältnisse eines Systemes gründlich kennen lernt, welche viel mannigfaltiger sind als es heutzutage vielen Musikern scheint. Auf der anderen Seite belehren uns die Cadenzen aber auch über die Grenzen des diatonischen Systemes; hiernach ist z. B. der Schluss auf der dritten Stufe *e* (oder hier bei drei *b* Vorzeichnung *g*) nur als phrygischer Schluss möglich. Die *Moll*-Cadenz auf *e* mit *dis* und *fis* und dem Dreiklange *h-dis-fis* (oder bei drei *b* auf *g* mit *fis-a* und dem Dreiklange *d-fis-a*) führt uns bereits in eine andere Transposition, nämlich in die mit zwei *b*. Diese Grenzen finden wir in den Kolbe'schen Beispielen des Choralsatzes trotz ihrer grossen Wichtigkeit für die ganze Modulationslehre nicht gezogen. Doch nun zu etwas anderem! —

Nicht einverstanden können wir uns ferner damit erklären, dass Kolbe seinen Schülern den Dominant-Accord (welcher die beiden Leitetöne vereinigt) von vorn herein als einen Dominant-Septimen-Accord bezeichnet. Die Septime ist ganz überflüssig, wie an den Cadenzen des obigen Chorales zu sehen ist, und sollte nur im Durchgange (siehe die Schlusscadenz oben) vorkommen. Besonders verwerflich scheint es uns aber, die Septime statt der Quinte zu setzen und noch dazu auf der schlechten (unbetonten) Taktzeit, s. S. 7:



Hier wäre es am Platze gewesen ein Capitel über den Rhythmus einzuschieben und vor dem Gebrauche wesentlicher Dissonanzen auf der schlechten Taktzeit zu warnen. Was der Verfasser hierüber sagt, ist theils durch das ganze Buch ohne Ordnung zerstreut, theils kommt es zu spät, nämlich erst S. 52, wo von den Vorhalten die Rede ist. Die Septime sollte aber zunächst auch als Vorhalt behandelt werden und die Anwendung derselben im letztgegebenen Beispiel nur ausnahmsweise gestattet sein. Bei guten Vocalcomponisten dürfte sie in dieser Weise nur höchst selten einmal zu finden sein.

Mit besonderer Vorliebe behandelt unser Verfasser dagegen die Modulationen in fremde und sehr entfernte Tonarten; viel

wichtiger wäre natürlich die Lehre von der Modulation in der oben von uns angedeuteten Weise innerhalb eines Systemes gewesen. Der Verfasser geht in diesem Capitel sogar so weit, dass er seine Schüler veranlasst sechzehntaktige Stücke mit zwei Theilen von je acht Takten zu componiren, in denen der erste Theil in einer Tonart abschliesst, die in gar keinem Zusammenhange mit der Haupttonart steht; im zweiten Theil muss dann zurückmodulirt werden. S. 54 giebt er uns als Beispiel hierzu einen von ihm selbst erfundenen, in F-dur beginnenden vierstimmigen Satz, welcher nach einer enbarmonischen Rückung von *f* nach *eis* im achten Takte eine Cadenz in *Fis-moll* (!) macht und dann durch *Fis-moll, D-dur, G-moll* u. s. w. wieder nach *F-dur* zurückgeht. Das sind Formen, die in der Musik gar nicht oder nur ausnahmsweise einmal vorkommen können und daher weiter keiner besonderen Uebung bedürfen. Wer in den engeren Grenzen das Nöthige gelernt hat, wird sich dann auch in den weiteren mit Freiheit bewegen können.

Mit Recht konnten wir oben an dem Büchlein loben, dass der Verfasser in seinen Beispielen sich überall als correct und sicher in der Stimmführung zeigt, und dies sehen wir auch hier in diesen jedenfalls zu weit geführten Modulations-Uebungen. Das Werkchen wird daher, wo man es benutzen will, manches Gute stiften können; seine hier besprochenen Fehler bestehen hauptsächlich darin, dass Ordnung und Maass nicht in allen Theilen wahrzunehmen sind, und dies hauptsächlich in Bezug auf die Lehre von den Dissonanzen, welcher eine einfache, kurze und klare Unterweisung in den rhythmischen Verhältnissen hätte vorausgehen müssen und dann in Bezug auf die in gegenwärtiger Anzeige etwas weitläufiger besprochene Modulationslehre. Hierzu kommen nun noch einige andere Dinge, in denen der Verfasser in Lehre und Terminologie wohl von allen anderen musikalischen Schriftstellern abweicht. Diese will ich hier noch in der Kürze anzeigen, obwohl sie an und für sich unwesentlich sind, indessen doch leicht zu Missverständnissen Veranlassung geben könnten.

S. 53 sagt der Verfasser: »Diatonische Durchgangsnoten »nach oben zu können unbedenklich überall da angewandt »werden, wo dieselben keine Dissonanzen erzeugen. Dagegen »verbietet die strenge Regel der älteren Theorie in den meisten Fällen dissonirende Durchgänge nach oben hin, »weil allerdings häufig harmonische Härten und Inconvenienzen »in der Stimmführung dadurch entstehen.« Das ist nicht richtig; die durchgehenden Dissonanzen auf den unbetonten Taktzeiten (dem zweiten und vierten Viertel) sind bei den strengsten Meistern des sechzehnten Jahrhunderts sowohl abwärts- wie aufwärtssteigend ohne jeden Unterschied gebraucht worden: hierzu werden sich fast in jeder Palestrina'schen Composition Beispiele in Menge finden lassen. Dagegen haben die durchgehenden Noten, wenn sie zufällig auf die gute Taktzeit zu stehen kommen (von Kirnberger, Türk u. A. »Wechselnoten« genannt), aufwärts etwas sehr hartes und rauhes, und kommen selbst bei Seb. Bach seltener als die abwärtssteigenden vor.

S. 58 u. f. ist der Ausdruck »Wechselnote« in einer sonst ganz ungewöhnlichen Weise benutzt worden. Unter Wechselnote verstanden die älteren Theoretiker die eigenthümliche Anwendung einer dissonirenden Durchgangsnote mit folgendem Terzensprung. (Vergl. hierüber meinen Contrapunkt S. 81 und eine ausführliche Abhandlung in dieser Zeitung vom Jahre 1869 Nr. 49 und 50). Später benannte man mit diesem Namen jene (gegen die Regel) auf der guten Taktzeit vorkommenden durchgehenden Dissonanzen. Kolbe's Erklärung S. 58 ist dagegen folgende: »Ausser den diatonischen und »chromatischen Durchgangsnoten kommen der Stimmführung »nun noch die Wechselnoten zu statten. Jedes Intervall »eines Accordes darf, während die anderen Töne ihren Platz »behalten, den stufenweis höher und den stufenweis tiefer ge»legenen Ton als Hülfston benutzen. Diese Hülfstöne, welche »wieder in das Accordintervall zurückkehren müssen, nennt »man Wechselnoten.« Dann heisst es weiter unten, dass die untere Wechselnote meist durch ein Kreuz erhöht würde, z. B.



Dies sind weiter nichts als Ausschmückungsnoten, Nebennoten, Verzierungen u. s. w.

2. **J. G. Lehmann**, Königl. Musik- und Seminarlehrer zu Schloss-Elsterwerda, **Theoretisch-praktische Harmonie- und Compositionslehre.** Ein Lehr- und Lernbuch für Präparanden, Seminaristen, Schullehrer, Organisten, Kantoren und Musikstudirende. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Erster Theil. Die Lehre von der Harmonie oder dem Generalbasse. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1873. 8°. VIII und 230 S. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Bedeutend anspruchsvoller als das Kolbe'sche Schriftchen tritt die Lehmann'sche Lehre in die Welt und beginnt *ab ovo* vom Schall, Klang, Ton u. s. w., und geht im 2. § zu einer Definition der »Tonkunst« über, welche also lautet: »Unter »letzterer (nämlich der Tonkunst) versteht man das Vermögen, »durch sinnvollen Gebrauch der Töne im menschlichen Ge»müthe verschiedene Empfindungen oder Stimmungen zu er»wecken. Man unterscheidet eine schaffende und eine vor»tragende Kunst.« — Im 3. § erhalten wir unter der Aufschrift »Tonsystem« eine Beschreibung der diatonischen Tonleiter durch neun (!) Octaven Umfang, worauf sich § 4 die Erklärung der Notenschrift anschliesst, wobei auf die Darstellung der rhythmischen Verhältnisse keine Rücksicht genommen ist. — Jetzt macht der Verfasser aber einen eigenthümlichen Sprung, indem er uns in den §§ 5—8 mit den alt-griechischen Klanggeschlechtern vergeblich bekannt zu machen sucht; worauf dann im § 9 die beiden modernen Tongeschlechter, nämlich Dur und Moll, an die Reihe kommen. Der 10. § zählt uns die modernen zwölf Durtonleitern mit ihren Vorzeichnungen auf, und § 11 enthält unter der Ueberschrift »Einige Zusätze über die Entwickelung der diatonischen Tonleiter« mancherlei ganz gute, aber mindestens ebenso viele confuse Bemerkungen über die Schwingungsverhältnisse der Intervalle, über die Temperatur, über die mittelalterlichen Hexachorde u. s. w., u. s. w. Mit einem Wort, unser Verfasser hat mit sichtbarer Liebe und mit grossem Fleisse gearbeitet und weiss eine ungeheure Menge von musikalischen Dingen zu besprechen und in seine Betrachtungen hineinzuziehen; leider aber ohne alle Ordnung, ohne Gründlichkeit und vor allen Dingen ohne jeden Nutzen für seine Schüler. Dabei ist er auch in seiner Ausdrucksweise bisweilen unklar und ferner sogar bei solchen Dingen, die zur Lehre selbst gehören, nicht einmal erschöpfend genug. Um ein Beispiel dieser Art zu geben, lasse ich hier folgen, was der Verfasser S. 46 über die gerade Bewegung sagt, die bei ihm nur Parallel-Bewegung zu sein scheint. »Die gerade Bewegung, Parallel-Bewegung (*Motus rectus*), be»steht darin, dass sich zwei oder mehrere Stimmen stufen- und »sprungweise gleichmässig auf und ab bewegen. Wo eine hin»geht, geht die andere auch hin. Diese Bewegung hat den ge»ringsten Werth, weil sie nicht genug Mannigfaltigkeit bietet »und leicht verbotene Quinten und Octaven entstehen lässt. »(*Mōtus* = die Bewegung; *rectus* = gerade, in gerader Rich»tung. Unterscheide *modus* von *motus*.)« Es folgen als Beispiel

einige Decimen-Parallelen und ein kurzes dreistimmiges Sätzchen, in welchem alle drei Stimmen in sehr gezwungener Weise in gerader Bewegung singen. Ebenso gelungen ist die Erklärung der »schiefen Bewegung, Seitenbewegung (*Motus* »*obliquus*). Sie besteht darin, dass einige Stimmen einen ge»raden (?), andere dagegen einen wellenförmigen Fortgang (? »nehmen. Letztere gleichen dann einem spielenden hüpfenden »Kinde an der Seite eines ernsten, ruhig dahin wandelnden »Vaters. In Hinsicht der Anwendbarkeit nimmt diese Bewegung »die mittlere Stelle ein. (*Obliquus*, sprich oblikwus = seit»wärts, schräg, schief.)« Der Verfasser giebt neben einem dreistimmigen Beispiel folgendes zweistimmige:



in welchem offenbar im ersten Takte die Oberstimme das spielende hüpfende Kind und die Unterstimme den ruhig dahin wandelnden Vater vorzustellen hat. Im zweiten Takte dürfte das Verhältniss umgekehrt sein. Höchst schnurrig ist ferner, in welcher Weise Herr Lehmann S. 53 das Verbot paralleler Quinten auffasst Ich lasse seine Worte ohne allen Commentar folgen: »Aus einer allein stehenden Terz lässt sich nicht mit »Bestimmtheit auf den Grundton schliessen. Die Terz *c–e* kann »sowohl *C* als auch *A* zum Grundton haben und bei *e–g* lässt »sich *E* oder *C* als Grundton annehmen. Anders verhält es sich »mit der Quinte. Die Quinten *c–g*, *g–d*, *es–b* u. s. w. weisen »ohne allen Zweifel auf die Accorde *C*, *D* und *Es* hin. Diese »Accorde gehören aber mit ihren Grundtönen ganz verschie»denen Tongebieten an. Ueberhaupt jedes neue Quinten-Ver»hältniss versetzt uns stets in neue Harmonie-Verhältnisse oder »in andere Tonarten. Nachstehende Quinten *c–g*, *es–b*, *h–fis*, »*g–d*, *f–c* haben daher ebenso wenig einen harmonischen Zu»sammenklang und klingen ebenso toll, als folgender Satz mit »seinen unvollendeten Worten und aneinandergereiheten, ganz »fremdartigen Begriffen: Die Leh-, Stock, schla- Va»ter.« . . . Weiter unten heisst es dann zwei Stimmen in parallelen Quinten »gleichen ungefähr zwei Rednern, von wel»chen der erste etwa über die Erhöhung des Kaffeezolles und »der andere über Ermässigung der Tabaksteuer zu derselben »Zeit spricht.« Und hieran hat Herr Lehmann noch nicht genug, als Trumpf setzt er noch folgenden ebenfalls sinnvollen Satz M. Hauptmann's drauf: »Quintenparallelen sind von übler »Wirkung und darum verboten, weil sie in relativer Weise »zusammenhangslose und nach der absoluten Seite doppelt »verschiedene Harmoniefolgen erzeugen.« Dann fährt unser Verfasser fort: »Man unterscheidet dreierlei verbotene Quin»ten: reine, verdeckte und verminderte.« Wen der Verfasser unter »Man« versteht, weiss ich nicht; hätte er doch lieber geschrieben: »Lehmann unterscheidet dreierlei u. s. w.«

Zeigen die hier citirten Stellen nun auch, dass der Verfasser sich bei der Abfassung seines Werkes alle erdenkliche Mühe gegeben hat, so vermissen wir auf der anderen Seite jedoch die nöthige Klarheit in seinen Lehren und in seiner Darstellung. Was die letztere betrifft, so ist es schwer zu sagen, an was für Schüler der Verfasser eigentlich gedacht hat. Der Titel giebt uns zunächst Präparanden an, dann Seminaristen, dann Schullehrer u. a. w. Für diese dürften also die Bemerkungen geschrieben sein: »Unterscheide *modus* und *motus*«, und »sprich oblikwus« u. a. w. Sind denn aber für dieselben auch die Kapitel über die drei griechischen Klanggeschlechter bestimmt? Das Buch ist ein eigenthümliches Conglomerat von traumhaften, nebelhaften musikalischen Vorstellungen, zu denen wir auch die S. 121 gegebenen Charakteristiken der einzelnen Tonarten rechnen müssen. Es heisst dort: »Jeder Ton ist ent»weder gefärbt (?) oder nicht gefärbt (??). Unschuld und Ein»falt drückt man mit ungefärbten Tönen aus, sanfte melancho»lische Gefühle mit *B*-Tönen; wilde, starke Leidenschaften mit »Kreuz-Tönen. . . . *C-Dur*, dieser Modus ist ganz rein. Sein »Charakter heisst: Unschuld, Einfalt, Naivität, Heiterkeit, Kin»dersprache. (Choral: Dir, dir, Jehova, will ich singen.)« Schrecklich ist dagegen, was wir über *Es-moll* hören müssen: diese fürchterliche Tonart spricht aus »Empfindungen der »Bangigkeit, des allertiefsten Seelenschmerzes, der schwärze»sten Schwermuth. Jede Angst, jedes Zagen des schauernden »Herzens athmet aus dem grässlichen *Es-moll*. Wenn Ge»spenster sprechen könnten, so sprächen sie in diesem Tone.« In dieser Weise sind alle zwölf Dur- und alle zwölf Molltonarten nach Knecht, Schubart, Schilling u. A. charakterisirt. Lehmann meint: »Vorstehende Charakteristik der »Tonarten, welche sich nicht durchweg aufrecht erhalten lässt, »soll lediglich dem Schüler als Anhaltepunkt dienen.« Wir könnten noch über manches Ergötzliche berichten, doch *sapienti sat*.

H. B.

Was ist von den Nachrichten der Griechen über den Schwanen-Gesang zu halten?

(Von **K. E. v. Baer.**)

Obgleich über diese Frage die Meinungen der Unterrichteten nicht mehr auseinander gehen, so denke ich doch, dass den meisten Lesern die folgende Erörterung willkommen sein wird, da ohne Zweifel Schwäne sehr häufig gesehen, aber doch nur sehr wenige einen Schwanengesang gehört haben werden. Allerdings blieben, auch nachdem die Zoologie seit der Mitte des 16. Jahrhunderts wieder aufgenommen war, die Naturforscher längere Zeit in Bezug auf den Schwanengesang in Zweifel. Gewöhnlich fand man die Schwäne stumm und hielt also die Ansichten der Griechen für völlig unbegründet. Von Zeit zu Zeit aber wurden sehr bestimmte Behauptungen verkündet, besonders aus dem Osten und dem höheren Norden, dass man die Schwäne singen gehört habe, bis man in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein anerkannte, dass es in Europa zwei Arten Schwäne gebe, die im Bau und der Färbung des Schnabels sehr verschieden sind, in dem Rumpfe aber und seiner weissen Färbung die grösste Aehnlichkeit mit einander haben. Nachdem der englische Zoolog Pennant beide Arten besonders beschrieben und man ihnen später die systematischen Namen *Cygnus olor* oder *Cygnus gibbus* (der stumme Schwan) und *Cygnus musicus* (der Singeschwan) gegeben hatte, wurde die Verschiedenheit allgemein anerkannt. Es ist auffallend genug, dass es damit so lange währte, da doch schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts (1650) der dänische Naturforscher Bartholin einen Singeschwan zergliedert und nachgewiesen hat, dass seine Luftröhre in das Brustbein hineinsteigt, was man in den gewöhnlichen Schwänen West-Europas nicht finden konnte.

Der stumme Schwan mit rothem Schnabel und schwarzem Höcker auf der Wurzel desselben, der in Deutschland häufig auf Teichen und Seen gehalten wird, kann gar keinen Ton hervorbringen, der mit einem Gesange irgendwie verglichen werden könnte, sondern lässt nur ein Zischen, wenn er gereizt wird, und nur sehr selten einen schreienden Ton hören. Der andere, der einen vorn schwarzen, hinten gelben Schnabel hat, zeigt die Eigenthümlichkeit im innern Bau, dass seine Luftröhre sich in das Brustbein hineinsenkt, eine Strecke innerhalb der Knochenmasse desselben verläuft und dann wieder heraustritt. Vielleicht giebt diese harte Umgebung der die Luftröhre durchströmenden Luft eine Resonanz, denn dieser Schwan bringt

laute Töne hervor, wie die eines Blasinstruments. Man hat sie zuweilen mit Trompetentönen verglichen, indessen fehlt ihnen das Schmetternde ganz; ich möchte sie lieber mit dem Ton einer Posaune oder einer Clarinette vergleichen. Jeder Schwan pflegt nur zwei Töne hervorzubringen, einen höheren und gleich darauf einen tieferen und schwächeren. Wenn mehrere zusammen auf einem Teiche sitzen oder wenn sie fliegen, so pflegen sie mit einander zu wechseln, und das Ganze macht den Eindruck eines gemeinschaftlichen Gesanges, weil sie in gleichen Intervallen einander ablösen und der Ton der Weibchen etwas schwächer ist. Dieser Wechselgesang macht dann einen melodischen aber schwermüthigen Eindruck. Wenigstens ist es mir so gegangen, als ich auf einer Reise nach Astrachan, nicht weit von dieser Stadt, bei einer Poststation anhielt und einen ununterbrochenen Wechsel lugubrer Töne hörte. Es war eine trübe Märznacht, die Luft voll Feuchtigkeit und die Wolken hingen tief vom Himmel herab, der Winter war noch nicht ganz verschwunden, der Frühling aber auch noch nicht erschienen. Diese Trauermusik in dieser düstern Umgebung wirkte so mächtig auf mich, dass ich erschreckt auffuhr mit der Frage »Was ist das?« — »Nichts als ein Schwanengesang«, sagte gleichgültig der Postillon. In der Nähe der Station war nämlich ein See, den man den »Schwanensee« (*Lebeshia*) nennt, weil die Singeschwäne hier einige Zeit sich aufhalten, wenn sie ihren Zug nach Norden beginnen. Ebenso halten sie sich auf den Seen in Preussen und Pommern bei ihrem Durchzuge auf, und Jedermann kennt dort den Schwanengesang. Mir scheint ein solcher Schwanengesang, besonders in düsterer Umgebung, viel stärker den Eindruck von der Vorherverkündigung eines Unglücks zu machen, als der »Unkenruf an Teichen«, der lange nicht so laut ist. Ob nicht die dichterische Ansicht der Griechen, dass die Schwäne vor ihrem Tode singen, gerade auf dieser Art des Eindrucks beruht? Indessen behaupten einige Beobachter, und zu diesen gehört der berühmte Pallas, und schon früher der eben so tüchtige Zoolog O. Fr. Müller im *Prodromus Zoologiae Danicae* S. 277, dass die Schwäne wirklich im Sterben, nämlich wenn sie verwundet sind, auch solche Töne hören lassen. Es sind dies wohl Ausdrücke des Schmerzes, gleichsam tönende Seufzer. Ein sehr genauer Beobachter der Vogelwelt, der ehemalige Conservator Schilling in Greifswalde, behauptet sogar, dass diese Schwäne ihre Klagetöne hören lassen, wenn die seichten Stellen eines Gewässers zufrieren und die Schwäne dadurch von ihrer Nahrung abgehalten werden, die sie nur aus dem Grunde der seichten, nicht aber der tiefen Stellen hervorholen können. Dass die Schwäne aber ihren natürlichen Tod, das Verlöschen des Lebens, besingen, ist natürlich eine poetische Erfindung der Griechen. Den Wechselgesang der Singeschwäne hört man sehr weit und nur in der Ferne klingt er angenehm. Der Lockton, durch welchen ein Schwan den andern ruft, ist rauh, sehr laut, aber unangenehm kreischend. Nie singt ein Schwan für sich allein eine Melodie, und was man bei ihnen Gesang nennt, ist immer ein Concert von einer Anzahl von Individuen.

In der zweiten, 1817 erschienenen Auflage der Mythologischen Briefe von J. H. Voss (welche zuerst 1794 erschienen und in einer eigenen Abhandlung die Angaben der Griechen über den Schwanengesang zusammengestellt enthalten) führt der berühmte Philolog und Dichter zu seinen früheren Gewährsmännern noch zwei andere auf, und zwar wirkliche Naturforscher, nämlich Faber und Brehm senior. Auf Faber ist er wahrscheinlich geleitet, weil dieser ein Buch über hochnordische Vögel herausgegeben hat. Er scheint also immer von Island eine richtige Erklärung erwartet zu haben. Allerdings ist im höheren Norden der Singeschwan häufiger als der stumme, und in Lappland kommt nur jener vor, aber er ist auch im Osten von Europa und in Sibirien der häufigere. Er ist desshalb in Russland der bekanntere und wird hier häufig gezähmt auf den Teichen gehalten. Im Winter hält er sich häufig im Schwarzen Meere und in der Südhälfte des Kaspischen auf. Er ist sogar in Kleinasien zur Winterzeit häufig, und von hier aus scheint den Griechen die Kenntniss seines Gesanges gekommen zu sein. Da er im hohen Norden in einsamen Gegenden brütet, so macht er offenbar sehr weite Reisen. Doch giebt es davon merkwürdige Ausnahmen. Selbst in Island bleiben nicht wenige den Winter über zurück, theils an den heissen Quellen, theils im Meere, das an der Südküste nie zufriert. Auch in Kamtschatka bleiben einige Schwäne an den heissen Quellen. In Griechenland selbst ist der stumme Schwan häufig, wie es scheint wenigstens so häufig wie der Singeschwan, der aber keineswegs fehlt. Daraus lassen sich die Zweifel erklären, die schon bei den Griechen selbst laut wurden. Weiter nach Westen wird in Süd- und Mittel-Europa der Singeschwan immer seltener, und er zeigt sich gewöhnlich nur auf dem Durchzuge. Da der rothschnäblige oder stumme Schwan in den Küstenländern der Ostsee und der Nordsee brütet, so ist er dort bei Weitem der bekanntere. Auf den Teichen wird dort fast allgemein dieser Schwan gehalten. Die meisten der in Gefangenschaft gehaltenen sollen aus Holland kommen. In diesem Lande brütet nämlich der stumme Schwan häufig, und es hat sich die Industrie darauf gelegt, die jungen Schwäne, bevor sie fliegen können, zu fangen, aufzufüttern und wenn sie weisses Gefieder und rothe Schnäbel bekommen haben, zu verkaufen. In der Jugend ist nämlich die Farbe des Gefieders grau und der Schnabel ist auch nur dunkel gefärbt. Beide hier besprochene Arten von Schwänen sind durch die weisse Farbe, die nach Ablegung des Jugendkleides den ganzen Leib, die Flügel und den Hals überzieht, Zierden der Gewässer, auf denen sie leben; der stumme Schwan überdies auch durch die zierliche Krümmung des Halses. In dieser Beziehung steht der Singeschwan zurück; er trägt beim Schwimmen den Hals fast gerade aufrecht, doch ein wenig nach hinten geneigt und den Kopf in scharfem Winkel mit dem Halse gerade nach vorn. Beide Schwäne lüften die Flügel etwas beim Schwimmen.

Häufig glaubt man, die Schwäne, die so ganz die Farbe der Unschuld tragen, müssten auch ein sehr sanftes Naturell haben. Das ist ein grosser Irrthum. Sie sind zwar sehr zärtliche Gatten und ebenso zärtliche Eltern; Männchen und Weibchen, die sich einmal zusammengethan haben, halten sich auch das ganze Leben hindurch zu einander. Wenn das Weibchen brütet, sitzt das Männchen gewöhnlich neben ihm. Ja, man hat beobachtet, wenn von einem Paar das eine Individuum stirbt, dass dann das andere die ganze übrige Zeit des Lebens sich einsam als verwittwet hält. Ebenso zärtlich sind sie gegen ihre Jungen, welche von beiden Eltern muthig vertheidigt werden. Diese Zärtlichkeit erstreckt sich aber meistens nur auf die eigene Familie, so dass ein Schwanen-Paar nicht leicht andere Individuen derselben Art in seiner Nähe duldet, aber Schwäne der anderen Art gar nicht. Wasservögel von anderen Gattungen, z. B. Gänse oder Enten, werden mit Wuth verfolgt und mit einer Art Ueberlegung; denn man hat öfters gesehen, wenn man zu Schwänen, die auf einem Teiche schon eingebürgert waren, Enten oder Gänse setzte, dass sie diese mit ihren Schnäbeln am Halse packten und den Kopf so lange unter Wasser hielten, bis sie erstickten, wenn nicht Menschen zu Hülfe kamen. Gegen Menschen, welche ihnen Futter reichen, können sie sehr anhänglich werden, so dass sie auf deren Ruf herankommen, das Wasser verlassen und auf dem Lande sich fortbewegen, so beschwerlich ihnen dieser Gang auch ist. Dagegen bewahren sie gegen Menschen, welche sie öfter geneckt haben, ihren Hass und suchen sie durch Flügelschläge oder Bisse zu verletzen. In dem botanischen Garten zu Dorpat ist ein einzelner Singeschwan, den die Arbeiter so viel geneckt

haben, dass er jetzt geradezu gefürchtet wird. Wenn er zwischen den Rabatten einhergeht, wagt man sich nicht gern in seine Nähe. Doch versichert mich die Frau des Obergärtners, dass er nur die Arbeiter angreift, oder die er dafür hält.

Merkwürdig ist es, dass die Naturforscher so lange Zeit brauchten, bevor sie die beiden Arten von europäischen Schwänen als verschieden anerkannten, das russische Volk aber seit unbekannter Zeit beide mit besonderen Namen benannt hat. Beide heissen zwar *Lebed* (im Sing.), was also überhaupt Schwan bedeutet; ausserdem aber heisst der Singeschwan zur Unterscheidung *Klikün*, d. h. der Rufer, und der stumme Schwan *Schipun*, d. h. der Zischer.

Diese beiden Arten kommen auch in Amerika vor. Ausserdem giebt es aber in Nordamerika noch zwei Arten weisser Schwäne, die kleiner sind als die beiden hier besprochenen. Einer davon, *Cygnus Bewickii*, zeigt sich auch einzeln im westlichen Europa und ist im östlichsten Sibirien häufig. Ein weisser Schwan mit schwarzem Halse und Kopfe ist in Südamerika, und ein ganz schwarzer, den man jetzt nicht selten in unseren Parks sieht, ist in Neuholland zu Hause. Die beiden Nordamerikaner haben auch laute Stimmen.

(Historische Fragen mit Hülfe der Naturwissenschaften beantwortet von Dr. Karl Ernst von Baer. St. Petersburg 1873, Verlag der kaiserl. Hofbuchhandlung H. Schmitzdorff. Auch unter dem Titel: v. Baer's Reden, 3. Theil, S. 7—12.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Dresden.** Die Dresdener Hofbühne wird in der ersten Hälfte des Monats März die neue Oper: »Die Folkunger«, zu welcher der Text von Mosenthal und die Musik von dem Dresdener Hoforganisten Kretschmer componirt ist, zur Aufführung bringen.

* **Leipzig.** Dem vierzehnten Gewandhausconcerte wurde ein besonderer Glanz verliehen durch die Anwesenheit Ihrer Majestäten des Königs und der Königin von Sachsen. Die Toiletten waren glänzender als je und das Publikum in einer sichtlich gehobenen Stimmung. Es konnte daher nicht fehlen, dass auch unser vorzügliches Orchester, in dessen Händen der Haupttheil des Concertes lag, ebenfalls sein bestes geistiges Feierkleid anlegte und unter der künstlerisch bewährten Leitung der Herren Kapellmeister Reinecke und Schmidt hohe wie Allerhöchste Anwesende in dem Feuerstrom seiner Töne mit sich fortriss. Von Instrumentalwerken wurden vorgeführt *Carl Reinecke's* thematisch meisterhaft gestaltete, brillante Friedensfeier-Ouverture, ferner *Mendelssohn's* Sommernachtstraum-Ouverture, Frühlings-Phantasie von *Niels W. Gade* und Symphonie Nr. 4 in D-moll von *R. Schumann* und — auf besonderen Allerhöchsten Wunsch — noch das Scherzo aus *Mendelssohn's* Sommernachtstraum, welches vom Orchester, und zwar ohne Probe, ganz herrlich ausgeführt wurde. Den gesanglichen Theil in *Gade's* Frühlings-Phantasie hatten Frau Peschka-Leutner, Frl. Redecker, Herr Ernst und Gura übernommen. Das Vocalensemble in dieser Composition wurde (durch eine von Herrn Ernst verursachte Störung im zweiten Satze) etwas getrübt. Erstgenannte Dame sang noch Scene und Arie von *Mozart* »Sperai vicino il lido« Nr. 10 F-dur — diesmal nach Es transponirt — und zeigte sich hier mehr als vor acht Tagen in *Schumann's* »Paradies und Peri« an ihrem Platze, denn sie hatte hier volle Gelegenheit ihre ganzen glänzenden gesangstechnischen Vorzüge zu entfalten. Auch Herr Gura bewährte sich in dem Vortrage zweier Lieder »Tom der Reimer« von *Carl Löwe* und »Frühlingsnacht« von *R. Schumann* von neuem wieder als tüchtiger Gesangskünstler und trefflicher Liedersänger.

* **Strassburg i. E.**, 22. Januar. Unsere Concert-Saison will diesmal zu keinem rechten Aufschwunge kommen, namentlich ist die Betheiligung des Publikums an den nicht übermässig gebotenen musikalischen Genüssen unerklärlich flau. Den Gemüthern scheint durch die Aufregung über den bevorstehenden ersten Wahlkampf der Sinn für das Ideale abhanden gekommen. Von den Vorführungen hiesiger Künstler sind in erster Reihe zwei Concerte des Theater-Orchesters unter Leitung von W. Weissheimer zu nennen, in denen neben classischen Ouverturen und Sologesängen (letztere von den Mitgliedern der Oper ausgeführt) die Symphonien *Beethoven's* Nr. 1, 2 und 3 in anerkennenswerther Weise den Zuhörern vermittelt wurden. Es liegt in der Absicht, auch die übrigen *Beethoven*'schen Symphonien der Reihe nach, in noch sechs weiteren Concerten folgen zu lassen. Der erste Kammermusik-Abend brachte *Beethoven's* A dur-Quartett Op. 18 Nr. 5, das von *Schubert* im letzten Lebensjahre componirte Quintett und den Scherzosatz aus dem Quartett in G-moll von *Cherubini*. Die Reproduction dieser Werke durch die Herren Lotto, Nast (Violine), Klingler (Viola), Roth (Cello) und Grimm (zweites Cello im Quintett) war eine durchaus gediegene. In der zweiten Kammermusik-Soirée hörten wir das Quartett D-dur Op. 20 Nr. 4 von *Haydn*, *Mozart's* Quintett in G-moll und die wuchtige C moll-Sonate für Clavier und Violine von *Beethoven*. Ueber die Ausführung lässt sich ebenfalls nur Günstiges berichten. Die Besetzung war insofern eine andere, als für den auf Kunstreisen abwesenden Herrn Lotto Herr Nast den ersten Violinpart und ein (für gewöhnlich öffentlich nicht spielender) hochbegabter Herr H. den zweiten Violinpart übernommen hatte; im Quintett wirkte noch Herr Köhler (zweite Viola) mit; um musterhafte Wiedergabe der Sonate machten sich Herr Nast und Herr Brandt (Clavier) verdient. Sowohl die Kammermusik-Aufführungen als die Symphonie-Concerte finden in dem neu (im Renaissance-Stile) hergestellten Foyer des Theaters statt.

(Schluss folgt.)

* **Stuttgart.** (Schluss.) Nicht minder anziehend war uns aber eine ganz neue Bekanntschaft, die wir diesen Concerten verdanken. Ich meine den jungen Pianisten und Componisten Julius Röntgen aus Leipzig, der durch sein feuriges vom ersten Jugendbrausen noch erfülltes Spiel, dann aber auch durch seine von tiefer musikalischer Begabung und bemerkenswerther Reife in Beherrschung der Form zeugenden Compositionen schnell allgemeine Beachtung gewonnen hat und zum Liebling des Publikums geworden ist. Wenn ich hinzufüge, dass er auch als Begleiter beim Gesang eine seltene, gerade bei grossen Clavierspielern nur ausnahmsweise anzutreffende Feinfühligkeit im Anschmiegen und Hervorheben des Charakteristischen jeder Stimmung bekundet, so führt mich dies wieder auf meinen Ausgangspunkt zurück. Denn dass bei Stockhausen der Gesang immer wieder in erste Linie tritt, ist ja selbstverständlich, mag er nun im Solovortrag uns das Erlesenste von *Händel*, *Bach*, *Beethoven*, *Schubert*, *Schumann*, *Brahms* zu Gehör bringen, mag er mit andern ausgewählten Kräften uns Ensemblestücke geben. Wie es heut im Allgemeinen mit dem Concertgesang bestellt ist, weiss jeder. Seitdem in der Oper die moderne Spektakelwirthschaft immer ausschliesslicher zur Herrschaft gelangt, sind die blasirten Trommelfelle der Zuhörer das Aergste an Schreien, Tremoliren und allen anderen Unarten so gewohnt geworden, dass sie auch im Concertsaal für ihre stumpfen Sinne dieselben Reizmittel verlangen. Unter den wenigen Künstlern, welche dieser Barbarisirung des Geschmackes gegenüber noch standhaft das Banner echter Gesangeskunst aufrecht halten, steht ohne Frage Stockhausen obenan. Wer von ihm die Lieder unserer grossen Componisten gehört hat, weiss, dass man gerade an solche Productionen nur den höchsten Maassstab anlegen darf. Schade dass unsere eigenthümlichen Musikzustände dem hiesigen Publikum es wohl für immer unmöglich machen werden, ihn auch im Messias, in *Bach's* Passion, in *Mendelssohn's* Elias und anderen verwandten Schöpfungen als einen der edelsten Oratoriensänger kennen zu lernen. Aber dieses Gebiet wird ihm in unseren seltsamen Kunstverhältnissen am Nesenbach wohl stets verschlossen bleiben, das Publikum aber wird dadurch um Genüsse erhebenster Art beeinträchtigt. Doch wie dem sei, genug hat er uns schon des Schönsten gebracht, um unsern vollen Dank zu verdienen. So gestaltete sich auch gestern die Aufführung des ganzen Cyklus der Müllerlieder zu einem wahren Feste. Stockhausen giebt diese herrlichen Compositionen als ein Ganzes, bei welchem durch die wechselseitigen Beziehungen die einzelnen Musikstücke, an sich schon die köstlichsten Perlen musikalischer Lyrik, an Verständniss und Wirkung noch unendlich gewinnen, da sie nun zu einer einzigen Perlenschnur aneinander gereiht sind. Die Hofschauspielerin Frl. Brand sprach sinnig den Prolog, Epilog und die drei nicht componirten Gedichte. Im Vortrag der Lieder wechselte Stockhausen mit den Damen Frl. Sophie Löwe von hier und Frl. Helene Magnus von Wien, in welchen wir zwei reich begabte, in seiner Schule durchgebildete Concertsängerinnen schätzen, wie wir neulich ebenfalls in diesen Concerten Frl. Kling als treffliche Altistin kennen lernten. So schwebte die künstlerische Auffassung des Meisters über der ganzen Darstellung und verband die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Stimmen zu schönster Harmonie. Wer solchen Aufführungen beigewohnt hat, scheidet mit einem bleibenden Eindruck, der, in der Seele fortwirkend und wachsend, den nivellirenden Einflüssen des Alltagstreibens in Kunst und Leben wie ein geheimer Hort entgegentritt. Die ausserordentliche Theilnahme des Publikums bezeugt wie dankbar dasselbe sich stets verhält, wo ihm ein wahrhaft Schönes in vollendeter Form geboten wird. Auch die tüchtigeren unter unseren einheimischen musikalischen Kräften benutzen jeden Anlass, um ihrer Freude über diese Bereicherung unseres künstlerischen Lebens geziemenden Ausdruck zu geben. — Aber selbst über die augenblickliche Wirkung hinaus sucht Stockhausen auf Hebung unseres musi-

kalischen Lebens zu wirken. Seit dem vorigen Jahre hat er angefangen einen Chor zu bilden, der bei Aufführung grösserer Werke, wie Brahms' Requiem und Schumann's Faustscenen, bereits öffentlich sich erprobt hat. Er begnügte sich dabei nicht in hergebrachter Weise mit dem mehr oder minder exacten Einüben der Musikstücke; sondern er suchte vor allem uns Schwaben klar zu machen, dass in unserem gesangliebenden Lande die wahre Kunst des Singens noch sehr in den Anfängen liege, dass vor allem eine reine deutsche Aussprache die unerlässliche Grundlage schönen Gesanges bilde. Welche Mühe kostete es, bis er uns abgewöhnt hatte, z. B. zu singen: »Nebelnd um Felsenheh schpirr' ich so eben!« Und wie staunten wir über uns selbst, als wir endlich ganz herrlich und deutlich sangen: »Nebelnd um Felsenhöh spür' ich so eben!« Auch jetzt hat der unermüdliche Gesangesmeister in uneigennütziger Weise seinen Chor wieder zu ernsten Uebungen versammelt. Leider ist die Betheiligung der Männerwelt eine so schwache gewesen, dass er sich vorderhand auf einen Frauenchor beschränken musste. Manche mögen gefürchtet haben, unter seiner Leitung zu schön singen zu lernen. Doch er möge sich dadurch nicht beirren lassen. Das Gute und Schöne will sorgsam, mit Geduld und Ausdauer gepflegt sein; der Erfolg aber kann nicht ausbleiben, und am Dank aller Wohlmeinenden wird es nicht fehlen.

✱ In **Weimar** ist man mit den Vorbereitungen für eine zwei Abende umfassende Aufführung der beiden Theile des Goethe'schen »Faust« beschäftigt, die am Todestage des Dichters und am Tage darauf stattfinden soll. Die Bearbeitung rührt von dem neuen Regisseur des Weimarschen Hoftheaters, Otto Devrient, her und weicht vollständig von allen bisher zur Aufführung gelangten Bearbeitungen ab. Die Musik ist vom Hofkapellmeister E. Lassen hierzu besonders componirt. Von demselben Componisten gelangte in Weimar die Musik zu »Oedipus« bei der ersten Vorstellung dieser Tragödie in einer neuen, vortrefflichen, sich streng an die Versmaasse des Originals haltenden Uebersetzung von E. Wendt am 7. Februar zur ersten Bühnenaufführung.

✱ **Wien.** (Drittes Gesellschafts-Concert.) Allgemein hat dieses Concert als eines der gelungensten der Saison angesprochen. Es begann mit zwei Novitäten: *Rheinberger's* Ouverture »zu den sieben Raben« und *Goldmark's* Frühlingshymne. Die Ouverture können wir im Concertsaal nur als Musikstück an und für sich gelten lassen, d. h. wir müssen ihre Beziehung zur Oper ignoriren. Geschieht das, so ist der noble und warme Klang in dem Rheinberger'schen Orchester, eine gewisse, selten wahrzunehmende Zurückhaltung im Gebrauche der mannigfaltigen Mittel des Orchesters, daran sehr zu loben; dagegen ist das eigentlich Musikalische nicht gerade aus dem Born des Ueberflusses geschöpft. — *Goldmark's* neues Werk »Frühlingshymne« für Chor, Orchester und Alt-Solo (Frau Bettelheim) lässt sichtlich einen Fortschritt dieses talentvollen Componisten darin erkennen, dass er sich an bessere Vorbilder, als bisher, anschliesst. Der Einfluss Händel's sowohl in der Chor- wie Recitativbehandlung macht sich geltend, und wenn Herr Goldmark mehr in der einfachen edlen Weise componiren wollte, wie z. B. die Stelle: »So umfasset ein kleiner Kreislauf« etc., so würde er, nach dieser Probe zu urtheilen, Saft und Kraft in seine Musik bringen. Solche Gedrungenheit thut uns heute noth. Doch gehört dazu auch Resignation in Bezug auf die sogenannten Schönheiten des heutigen Orchesters. Wie sehr dieses von der richtigen Bahn gekommen ist, beweist die Einfachheit der Instrumentation des »Davidde penitente« von *Mozart*. In diesem Werke sangen Frau Bettelheim, Frau Wilt und Herr Walter die Soli mit grosser Vollkommenheit, namentlich zeichnete sich Frau Wilt durch den ganz vollendeten Vortrag ihrer grossen Arie (C-moll 3/4) aus. Der »Singverein« hat mit den Chören des Davidde ein neues Blatt in seinen Lorbeerkranz geflochten. *F. G.* (Deutsche Zeitung.)

✱ **Wien.** Der bisher als Correpetitor am Hofoperntheater angestellte Herr Josef Sucher soll zum Kapellmeister des Hofoperntheaters ernannt werden.

✱ [Hoffmann von Fallersleben.] In der »Schlesischen Presse« finden wir in einem Nachruf für den Dichter folgende Stelle: Ich denke, dass die deutsche Nation dem Dichter ein Denkmal schuldig ist, das die Erinnerung an ihn im Volke lebendig erhält. Wir besitzen noch keine Gesammtausgabe seiner Werke. Es sei eine Ehrenpflicht für die Nation, eine solche zu veranstalten. In jeder Schule, in jedem Gesangverein und in jeder heiteren, an Gesang sich erfreuenden Gesellschaft wird man gewiss gern ein Scherflein beisteuern zu diesem Zwecke. Ausser einer Gesammtausgabe der Hoffmann'schen Werke aber veranstalte man noch eine besondere Sammlung von denjenigen Liedern des Dichters, welche im Volke gesungen werden, eine recht billige Ausgabe, womöglich mit den Compositionen. Zur Ausführung eines solchen Unternehmens, das wohl auf grosse Schwierigkeiten stossen würde, müsste nothwendigerweise sich ein Central-Comité bilden.

✱ Auszeichnungen:

Der Kapellmeister des Theaters an der Wien Herr Adolph Müller sen. hat vom Kaiser das goldene Verdienstkreuz mit der Krone erhalten.

Dem Königl. Hof-Opernsänger Herrn Franz Diener wurde vom Grossherzoge von Mecklenburg-Schwerin durch Verleihung der Wendischen Krone geehrt.

Der Kaiser von Oesterreich verlieh Herrn Franz Liszt das Commandeurkreuz des Franz-Joseph-Ordens.

✱ Todesfälle:

Zu Amsterdam starb am 8. Jan. der talentvolle Schüler Joachim's Jan de Graan im 21. Lebensjahre.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 4. *M. de Thémines:* Le prix Cressent. — *L. Escudier:* Une comédie bien intriguée. — *Tim. Trimm:* L'histoire de la tournée Ullmann, études humoristiques. III.

The Athenaeum. Nr. 2412. Joh. Seb. Bach. Von Ph. Spitta. I. Bd. Recens. — Monday popular concerts. — Nr. 2413. Wagner. (Schriften über Wagner recensirt.)

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 3. *Ernest David:* Célébrités musicales du passé. Claudio Monteverde. Suite. II. (La musique au XVIe siècle. — La Dafne. — L'Euridice. — L'Orfeo. — Orchestre de Monteverde.) — *Maurice Cristal:* La musique en Suède. — Nr. 4. *Ad. Jullien:* Théâtre national de l'Opéra. Réouverture à la salle Ventadour, reprise de Don Juan, le 19 Janvier. — *H. Lavoix fils:* La bataille de Marignan. Concert-Danbé. — *H. Lavoix fils:* La Branche cassée, opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Jaime fils et Noriac; musique de M. Serpette, prem. représ. le 23 janvier au théâtre de Bouffes-Parisiens. — Concours Cressent.

The musical Times. 1874. Vol. 16. Nr. 371. *G. A. Macfarren:* Bach's Christmas Oratorio. — *Joseph Bennett:* National Training School for music. — Reviews. Life of Moscheles, from the original German by A. D. Coleridge.

Neue Zeitschrift f. Musik. N. 3. Recensionen über kunstphilosophische, polemische und biographische Schriften (Edw. Dannreuther: Richard Wagner; Dr. Franz Herrmann: Rich. Wagner; H. Henkel: Leben und Wirken von Dr. Al. Schmitt).

Neue freie Presse. Wien. Nr. 3378. 20. Januar. *Ed. Hanslick:* Der erste Abend in der Komischen Oper. — Nr. 3387. 29. Januar. *H. Wittmann:* Operetten und Volksstücke («Die Japanesin», Operette, Musik von Emil Jonas).

Beilage zum Deutschen Reichs- und Kgl. Preuss. Staats-Anzeiger. 1874. Nr. 1. Hannoversche Tonkünstler.



Zu Berlin entschlief sanft nach längerem Leiden am 5. Februar früh 2½ Uhr der um die Musikwissenschaft hochverdiente vormalige Director des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster

Doctor der Theologie und Philosophie

JOHANN FRIEDRICH BELLERMANN

im fast vollendeten neunundsiebzigsten Lebensjahre. Er war geboren zu Erfurt den 8. März 1795.
Ehre seinem Andenken!

ANZEIGER.

[29] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Werke von Johannes Brahms.

Op. 12. **Ave Maria** für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr. Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr. Orgelstimme 5 Ngr.

Op. 13. **Begräbnissgesang:** »Nun lasst uns den Leib begraben« für Chor und Blasinstrumente. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 22½ Ngr. Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr.

Op. 14. **Lieder und Romanzen** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Nr. 1. Vor dem Fenster: »Soll sich der Mond nicht heller scheinen«, Volkslied. Nr. 2. Vom verwundeten Knaben: »Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn«, Volkslied. Nr. 3. Murray's Ermordung: »O Hochland und o Südland!« Schottisch; aus *Herder's* Stimmen der Völker. Nr. 4. Ein Sonett: »Ach könnt' ich, könnte vergessen sie« aus dem 13. Jahrhundert. Nr. 5. Trennung: »Wach auf, du junger Gesell«, Volkslied. Nr. 6. Gang zur Liebsten: »Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n«, Volkslied. Nr. 7. Ständchen: »Gut' Nacht, mein liebster Schatz«, Volkslied. Nr. 8. Sehnsucht: »Mein Schatz ist nicht da«, Volkslied.

Op. 15. **Concert** (Dmoll) für das Pfte. mit Begleitung des Orchesters 7 Thlr. Für Pianoforte allein 2 Thlr. 10 Ngr. Für Pianoforte zu vier Händen 3 Thlr. Für 2 Pfte. Partitur 3 Thlr.

Op. 22. **Marienlieder** für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 22½ Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Der englische Gruss: »Gegrüsset Maria, du Mutter der Gnaden!« Nr. 2. Maria's Kirchgang: »Maria wollt' zur Kirche geh'n«. Nr. 3. Maria's Wallfahrt: »Maria ging aus wandern«.

Heft II. Nr. 4. Der Jäger: »Es wollt' gut Jäger jagen«. Nr. 2. Ruf zur Maria: »Dich, Mutter Gottes, ruf wir an«. Nr. 3. Magdalena: »An dem österlichen Tag«. Nr. 4. Maria's Lob: »Maria, wahre Himmelsfreud'«.

Op. 23. **Variationen** über ein Thema von Robert Schumann für Pfte. zu 4 Händen. (Fräul. *Julie Schumann* gewidmet.) 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 32. **Lieder und Gesänge** von Aug. v. Platen und G. F. Daumer, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. II. à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. »Wie rafft' ich mich auf in der Nacht«. Nr. 2. »Nicht mehr zu dir zu gehen«. Nr. 3. »Ich schleich' umher betrübt und stumm«. Nr. 4. »Der Strom, der neben mir verrauschte«.

Heft II. Nr. 5. »Wehe, so willst du mich wieder«. Nr. 6. »Du sprichst, dass ich mich täuschte«. Nr. 7. »Bitteres zu sagen denkst du«. Nr. 8. »So stehn wir, ich und meine Weide«. Nr. 9. »Wie bist du, meine Königin«.

Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte. (*Julius Stockhausen* gewidmet.) Heft I—V. à 1 Thlr.

Heft I. Nr. 1. »Keinem hat es noch gereut«. Nr. 2. »Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind«. Nr. 3. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«.

Heft II. Nr. 4. »Liebe kam aus fernen Landen«. Nr. 5. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?« Nr. 6. »Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?«

Heft III. Nr. 7. »War es dir, dem diese Lippen bebten«. Nr. 8. »Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel. Nr. 9. »Ruhe, Süssliebchen, im Schatten der grünen, dämmernden Nacht«.

Heft IV. Nr. 10. Verzweiflung: »So tönet denn, schäumende Wellen«. Nr. 11. »Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz«. Nr. 12. »Muss es eine Trennung geben, die das treue Herz zerbricht«.

Heft V. Nr. 13. Sulima: »Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss?« Nr. 14. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«. Nr. 15. »Treue Liebe dauert lange«.

Op. 34. **Quintett** für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Partitur und Stimmen 5 Thlr.

Op. 34bis. **Sonate** für zwei Pianoforte nach dem Quintett Op. 34. Partitur 3 Thlr.

Op. 35. **Studien** für Pianoforte. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft I. II. à 1 Thlr.

Op. 37. **Drei geistliche Chöre** für Frauenstimmen ohne Begleitung. Partitur und Stimmen 22½ Ngr.

Nr. 1. »O bone Jesu, miserere nobis«. Nr. 2. »Adoramus te, Christe«. Nr. 3. »Regina coeli laetare«.

Op. 39. **Walzer** für das Pianoforte zu 4 Händen. (Dr. *Eduard Hanslick* zugeeignet.) 1 Thlr. 15 Ngr.

Op. 39. **Walzer** zu 2 Händen arrangirt 1 Thlr.

—— Dieselben, leichte Ausgabe. 25 Ngr.

Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

Nr. 1. »Ich schwing' mein Horn«, Altdeutsch. Nr. 2. »Freiwillige her« von C. Lemcke. Nr. 3. Geleit: »Was freut einen alten Soldaten« von C. Lemcke. Nr. 4. Marschiren: »Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang« von C. Lemcke. Nr. 5. Gebt Acht! von C. Lemcke.

Op. 43. **Vier Gesänge** für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 1 Thlr.

Einzeln:

Nr. 1. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld«, von J. Wentzig. 10 Ngr. Nr. 2. Die Mainacht: »Wann der silberne Mond«, von L. Hölty. 7½ Ngr. Nr. 3. »Ich schell' mein Horn in's Jammerthal«, Altdeutsch. 5 Ngr. Nr. 4. Das Lied vom Herrn von Falkenstein: »Es reit't der Herr von Falkenstein« aus Uhland's Volksliedern. 10 Ngr.

Op. 44. **Zwölf Lieder und Romanzen** für Frauen-Chor a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Partitur u. Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 45. **Ein deutsches Requiem,** nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum). Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr., Alt und Tenor à 20 Ngr., Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr., Clavier-Auszug zu 4 Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

Op. 57. **Lieder und Gesänge** von G. F. Daumer f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. II. à 1 Thlr.

Op. 58. **Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. II. à 1 Thlr.

Op. 59. **Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Deutscher und engl. Text.) Heft I. 1 Thlr. 15 Ngr. n. Heft II. 1 Thlr. 6 Ngr. n.

Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor. (*Der Wiener Singakademie* gewidmet.) Part. u. Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 5 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I. Nr. 1. »Von edler Art, auch rein und zart«. Nr. 2. »Mit Lust that ich ausreiten«. Nr. 3. »Bei nächtlicher Weil'«. Nr. 4. Vom heiligen Martyrer Emmerano, Bischoffen zu Regensburg: »Komm Mainz, komm Bayrn«. Nr. 5. Täublein weiss: »Es flog ein Täublein weisse«. Nr. 6. »Ach lieber Herre Jesu Christ«. Nr. 7. Sankt Raphael: »Tröst' die Bedrängten«.

Heft II. Nr. 1. »In stiller Nacht, zur ersten Wacht«. Nr. 2. Abschiedslied: »Ich fahr' dahin, wenn es muss sein«. Nr. 3. Der todte Knabe: »Es pochet ein Knabe sachte«. Nr. 4. »Die Wollust in den Mayen«. Nr. 5. Morgengesang: »Wach auf, mein Kind«. Nr. 6. Schnitter Tod: »Es ist ein Schnitter, heisst der Tod«. Nr. 7. Der englische Jäger: »Es wollt gut Jäger jagen«.

Volkskinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. (Den Kindern *Robert* und *Clara Schumann's* gewidmet.) 1 Thlr.

Portrait von **Johannes Brahms**. Photographie von Carl v. Jagemann. 6 Thlr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 18. Februar 1874. **Nr. 7.** IX. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musik für Orgel.

III.

(Fortsetzung aus Nr. 42 des vorigen Jahrg. dieser Zeitung.)

6. Herrn Gustav Merkel gewidmet. **Sonate** über Luther's Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott, für die Orgel componirt von **S. de Lange.** Op. 8. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1872. (691.) Folio. 21 S. Pr. Mk. 3.

Die Compositionen des Herrn S. de Lange sind in diesen Blättern schon oftmals zur Besprechung gelangt.*) Insbesondere hat auch der Verfasser dieser Zeilen schon mehrfach Gelegenheit gehabt, über die Orgelcompositionen des Hrn. de Lange sich ausführlich zu verbreiten. Der Componist wolle es daher dem Referenten nicht verargen, wenn dieses Referat kürzer ausfällt als die früheren. Eine grosse Zahl von Werken anderer Componisten liegen dem Verfasser zur Besprechung vor und warten theilweise schon sehr lange Zeit auf Erledigung.

Schon in den früheren Besprechungen von Compositionen des Herrn de Lange ist dessen Fleiss rühmlich hervorgehoben worden. Neben der obigen (zweiten) liegt noch eine dritte Orgelsonate (Op. 14) von demselben Componisten dem Referenten zur Besprechung vor, ausserdem noch die Bearbeitung eines Händel'schen Orgel-Concerts für Orgel allein. Wenn nicht Fleiss in den Augen des Referenten auch auf dem Gebiete der musikalischen Composition eine Tugend wäre, möchte man fast versucht sein, dem Componisten ein *ne quid nimis!* zuzurufen. Die Fülle seiner Gaben wird ja wahrhaft erdrückend. Dass übrigens der Fleiss auch seinen äusseren Lohn davon getragen hat, erfuhr der Componist der vorliegenden Orgelsonate noch jüngst, da ihm, wie auch diese Blätter berichteten, für ein von ihm verfasstes Quartett gelegentlich einer belgischen musikalischen Concurrenz der erste Preis zuerkannt wurde. Möge das den Componisten nicht allzu stolz machen, vielmehr ermuntern, nach dem Höchsten eifrigst weiter zu streben. Nie kann das Ziel hoch genug gesteckt werden. Um es zu erringen, gehört jedoch nicht allein Fleiss — an dem es ja dem Componisten nicht gebricht — sondern auch das schärfste Selbsturtheil dazu. Verfasser ist übrigens überzeugt, dass es der Componist daran nicht wird fehlen lassen, und so wollen wir denn nach diesen allgemeinen Bemerkungen, die der Leser dem Verfasser nicht verübeln wolle, zu der Betrachtung der vorliegenden Sonate schreiten.

Sie zeigt im Ganzen dieselben Vorzüge, aber, was wir auch nicht verschweigen wollen, dieselben Fehler wie seine erste Sonate. Es steckt viel tüchtige Arbeit darin, aber es fehlt an scharf genug ausgeprägten Gedanken und vor allen Dingen an einer scharfen und bestimmten Gliederung derselben. Immer noch ist es der Mangel wohleingeleiteter und ausgeführter Cadenzen, der verwirrend wirkt und dem Ganzen eine etwas zerflossene unbestimmte Form verleiht. Ich mache in dieser Beziehung nur auf eine Stelle aufmerksam, Seite 5 Zeile 3, wo der auf übermässigen Sexten-Accord *des f h* folgende Quartsexten-Accord auf *c* entschieden eine cadenzirende Wendung nach *F*-dur erwarten lässt, die aber nimmermehr eintritt; vielmehr finden wir die erste wirkliche Cadenz erst 15 Takte später, aber nicht nach *F*, sondern nach *D*-moll hin. Zwischendurch werden ferne und fernste Systeme berührt: *G*, *A*, *B*, alle nur durch modulatorische Wendungen, aber nicht durch wirkliche Cadenzen verbunden. Das ermüdet; das Ohr sehnt sich ordentlich einmal nach einer befriedigenden Cadenz. Lassen sich die Stimmen wirklich einmal zu einer Cadenz an, dann schlägt der Componist dem Hörer nicht selten noch ein Schnippchen, da er alles Vergangene im Stich lassend, sich plötzlich zu einem ganz anderen, als dem erwarteten Systeme wendet, so Seite 7 plötzlich aus dem Systeme von *F* nach dem Systeme von *D*. Der formale Parallelismus mit dem zweiten Thema rechtfertigt diese Wendung nur äusserlich, er hätte eben auf andere Weise herbeigeführt werden müssen, als es hier geschehen ist.

Da ich nun einmal bei den tadelnden Bemerkungen bin, so will ich nur gleich noch alles herunter sagen, was ich davon auf dem Herzen habe. Wenn auch das Lob diesesmal von mir in kürzeren Worten gefasst werden möchte, so soll darin keine Herabsetzung der vorliegenden Arbeit gegen frühere desselben Autors liegen; vielmehr zolle ich derselben die directe Anerkennung, dass sie um ein gut Theil reifer erscheint als seine erste Sonate. Aber es ist des Verfassers Meinung, dass ein ernster Sinn es lieber sehen wird, wenn er auf die noch vorhandenen Mängel hingewiesen wird, als wenn er nur sein Lob singen hört. Mängel wollen aber begründet sein, während Lob

*) Man vergl. Jhrg. 1871 Nr. 20; 1872 (Nr. 47), Nr. 40; 1873 Nr. 2. 42 und 43.

sich eher selber rechtfertigt. Es ist daher wohl natürlich, wenn das Lob kürzer ausfällt, als die Besprechung der Mängel.

Hier ist nun wieder ein solcher: Wie in aller Welt kommt der Componist dazu den Choral als *Cantus firmus* im Basse gegen seinen natürlichen Rhythmus zu behandeln? Seite 4 bringt das Pedal die ersten Choralzeilen in folgender Gestalt:

Ein' fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein' gu-

te Wehr und Waf - fen.

Ich habe die Worte darunter gesetzt, um die rhythmische Verschiebung recht anschaulich zu machen. Es erinnert dies ja an den famosen »Kaisermarsch« eines Wohlbekannten, der denselben Choral in hochnothpeinlichem Moll behandelt. Was den Componisten zu dieser — milde gesagt — Wunderlichkeit veranlasste, ist unbegreiflich. Referent wenigstens kann keinen vernünftigen Grund dafür entdecken. Wenn es nicht eine Beleidigung wäre, den Verfasser so schnöder Gesellschaft zuzurechnen, wahrlich, man wäre versucht zu glauben, dass er zu derjenigen musikalischen Secte gehöre, die in jeder Bizarrerie die höchste Originalität erblickt und die demgemäss handelt und schreibt. Da wir jedoch von dem Verfasser Besseres zu wissen glauben, so lässt sich nur annehmen, dass ihm mit dieser wunderlichen Stelle ein *lapsus calami* passirt sei, den zu beachten er unglücklicher Weise vergessen hat. Möchte er sich aber ferner doch ja hüten, durch solche Dinge zu Missdeutungen Anlass zu geben.

Ein ferneres Monitum gilt der Schlussfuge und zwar dem letzten Theile derselben, in welchem die letzte Verszeile des Chorals als Fugenthema benutzt worden ist (Seite 18). Thema und Beantwortung lauten:

Thema. *Comes.*

Die Beantwortung des Halbtons *d-cis* mit dem Ganzton *a-g* entspricht nicht den strengen Regeln der Fuge. Das Thema gehört mit seinen vier ersten charakteristischen Tönen dem unteren Hexachorde an: *a h cis d e fis*. Da es mit der Tonica (*d*) und mit einem abwärtssteigenden Intervalle beginnt, so muss dieses in der Beantwortung, um das richtige Verhältniss zwischen Tonica und Dominante herzustellen, um eine Stufe vergrössert werden: *a fis e d*. Ich bitte den Componisten, das Genauere darüber in der Lehre vom »Contrapunkt« von H. Bellermann*) nachlesen zu wollen, wo er die Gesetze über die Beantwortung der Fugenthemen auf so lichtvolle und klare Weise dargestellt findet, wie sonst nirgends. Die Beantwortung des obigen ganzen Themas müsste correct so lauten:

Von etwas schroffer Wirkung, wiewohl hübsch erfunden, ist der *Lento* überschriebene Einleitungssatz zur Fuge S. 13. Der Choral wird dort *tasto solo* im Pedale durchgeführt, diesmal glücklicherweise in der richtigen rhythmischen Form. Als Zwischenspiele zwischen den einzelnen Zeilen stehen kleine geschickt erfundene Recitative. Das Alles ist sehr hübsch erdacht. Das allzu Schroffe nach des Referenten Ansicht liegt einzig und allein in der Gegenüberstellung des äussersten *Fortissimo* des Chorals zu den meist *pianissimo* gehaltenen Recitativen. Jedenfalls scheint es mir räthlich, in der Ausführung die dynamischen Gegensätze nicht allzu stark zu nehmen, wozu die Angaben *ff* und *pp* leicht verführen könnten. Aus diesem Grunde hätte ich gewünscht, mindestens statt des *ff* ein blosses *f* — *forte* — angegeben zu sehen. Die schroffe Gegenüberstellung der dynamischen Extreme macht leicht einen etwas rohen Eindruck.

*) Berlin, Verlag von Julius Springer. 1862.

Um nun das mancherlei Gute, welches die Sonate enthält, auch nicht ganz zu verschweigen, will der Verfasser dieser Zeilen nicht unterlassen, mit besonderem Lobe des ganzen zweiten Satzes S. 9—12 Erwähnung zu thun. Derselbe ist durchgehends von sehr wohlthuender Wirkung. Auch der den Compositionen des Herrn de Lange so eigne Mangel einer bestimmten scharfen Gliederung tritt hier viel weniger als sonst hervor, dagegen ist die speciell orgelgemässe Behandlung musterhaft zu nennen. Ich glaube, dass dieser Satz jeden Hörer ausserordentlich befriedigen wird, und empfehle besonders diesen Abschnitt, jedoch auch die ganze Sonate, die übrigens, wie gleichfalls lobend hervorzuheben ist, der Ausführung nicht übermässige Schwierigkeiten bietet, trotz der kleinen oben angeführten Mängel den Herren Orgel-Virtuosen aufs Angelegentlichste zum Vortrage in ihren Concerten.

(Schluss folgt.)

Nova Vocalia.

(Schluss aus Nr. 5.)

Henri **Viotta**[47]) besingt Goethe's Veilchen — ein in sich so einfältig schönes Lied, dass nur Mozart den sinnverwandten Ton dazu fand, und doch nicht so rein volksthümlich wie der Dichter. Freilich kann mit geringer Aenderung Mozart's Weise dennoch in Volkes Mund eingehen und ist eingegangen. Dies hier ist ein ganz gewöhnlich krankes Clavierlied mit Epigrammen, und allerlei Tempi mit gespreizten Beinen . . . S. 4 denkt das Veilchen in langem 4—6stimmigen Triolengeprassel — S. 5 stirbt selbiges Veilchen mit entsetzlichen Zuckungen unter chromatischen Vomitiven und harmonischen Sauereien . . . »Tod« wie bräuchlich *pp* — weil eine gewisse Classe des Menschgethiers ihn nicht gern nennt u. s. w. Noch bemerken wir die recht widrige Art italienischer Trochäen-Melodirung

leich-ter Tritt und

welche Mozart nur selten, selbst in italischen Weisen nicht immer verwendet, während er in deutschen durchgängig die sangvolle echtdeutsche Art vorzieht:

einen ich bau - e ganz, le - be lange,

Dagegen braucht Mozart auch deutsch ei - ne, wo etwa langsames Tempo oder einzelner Wortausdruck es zu fordern scheint — wobei man indess zuweilen fragen darf nach der ältesten echten Ausgabe. Gott Lob steht mindestens das Eine fest, dass das erste Duett der Erz-Oper, wo Don Juan und Donna Anna in voller Schönheit der Leidenschaft strahlen,

45) Fünf Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung componirt von Henri Viotta. Utrecht, Louis Roothaan. 1872. (45.) Folio. 17 S. fl. 1. 80. (1. Ein Veilchen auf der Wiese stand. (Goethe.) 2. Erster Verlust (Goethe) »Ach! wer bringt die schönen Tage«. 3. Frühlingslied (Hoffmann v. Fallersleben) »Die Bäume grünen überall«. 4. Ich stand in dunkeln Träumen. (Heine.) 5. Morgenlied (Hoffmann von Fallersleben) »Es taget in dem Osten«.)

die deutsche Betonung durchführt, wonach die Trochäen alle singen [Notenbeispiel] und nicht wie mir ein Franzos lehren wollte [Notenbeispiel] *pour dire son role*, d. h. um zuschnattern! — Nr. **2**, Goethe's »Erster Verlust« ist wehmüthig sanft melodisch behandelt, das beste dieser Reihe, dem selbst der kühn chromatische Gang S. 7, 2:

[Notenbeispiel]

As-dur. *F; E Es Des* ♭ ♭ 6 *Es* 4 3

nicht schadet, weil er melodisch richtig geführt und der Stimmung angemessen ist. — Nr. **3**, des Fallerslebers »Frühlingslied« tritt anmaasslicher auf, anfangs mit einem Krach wie die Coriolan-Ouvertüre, dann mit Finger-Etüden, die, obwohl längst von Hummel erfunden, doch lang nicht Jedermanns Sache sind, hierauf ein wenig Abwiegeln *in stylo recitativo* ... kurzum in mancherlei Empfindung, wo *Poeta* und *Cantor* einander jezuweilen in die Haare gerathen . . . und dennoch ists tonbildlich singbar, melodisch in der Wurzel, *finis coronat opus!* Es ist was drin, der Schluss klingt schön aus, romantisch ohne selbstgefällige Krankheit (S. 11, 4):



Die edle Schwermuth ohne feindselige Düsterheit möchte wohl dieser und jener lieber *more majorum* in Dur geschlossen sehen. Denn wenn die Gesammt-Modulation durch den Coriolan-Anfang zuerst im Ungewissen bewegt scheint, auch die Disposition der Harmonie seltsam genug von A-dur nach Fismoll hinzieht, während die sonst gewöhnliche Neigung naturgemäss eher von Moll nach Dur geht: so lässt man sich das im melodischen Gange schon gefallen; den Ganzschluss aber pflegten die Alten und durchgängig auch Beethoven desto lieber in Dur zu setzen, je lastender vorher das Moll-Gewicht ertragen war, damit hier wie anderswo des schönen Kunstwerks Ende Versöhnung, nicht Verzweiflung sei. Um hier den Durschluss zu ermöglichen und zugleich den widrigen Tritonusgang der Mittelstimme | *d fis gis ais* | zu meiden, würde statt der Clausel *a* die beigefügte *b* vollkommen genügen, indem zugleich das vorangehende *d* zur Ruhestatt *cis* gelangte. Nr. **4**. Eins der schönsten Lieder von Heine: »Ich stand in dunklen Träumen« ist von ähnlicher Haltung wie das vorige, aber im Modulatorischen einheitlicher, und trotz des reichlich ausgefüllten Instrumentale nicht unklar, trotz der Düsterheit nicht in unklare Wendungen gerathen. Sehr schön und wahr ist der Schluss, wo es nichtmal verletzt, dass die Stimme schlusslos bleibt — weil es in Sinn und Aufbau richtig, aus sich selbst verständlich ist, weil das Clavier in malerischem Ausklang das Fehlende ergänzt. — Das letzte, Nr. **5**, Hoffmann's von Fallersleben Morgenlied, fällt gegen die übrigen bedeutend ab, hat viel accordisches Geklapper und weniger Gesang — lieblich warm leuchtet jedoch in der Mitte der Blumen Aufblick. Die finale Clavier-Clausur:



ist eine der modernen Künsteleien, die wir bei dem tonbegabten Autor ungern lesen, weil sie wie manch ähnliches Octavengeraspel auf Unredlichkeit beruht, nämlich auf der Täuschung des Gehörs durch listige (lisztische?) Pedalkünste. — — Ungern würden wir den hoffnungsvollen Künstler hinein fallen sehen in solche Gesellschaft, die mit Graf Laurencin (Harm. der Neuzeit S. 21) das Ewig-Trugartige, das fortlaufende *inganno*, als Kunstprincip proclamirt.

* * *

Nach so viel kritischen Ereignissen zur Ruhe kommend, fragen wir uns wie schon sonst geschehen im Stillen: Sind wir etwa selbst die Verirrten, die nicht wissen, was es eben heut an der Zeit sei? Bei so verbreiteter Bildung wie der siegreiche Teutone sich rühmt zu besitzen, sollte nicht manches heut verständlich sein, was jenen alten Zöpfen — Gott habe sie selig oder nicht! — bei ihrem beschränkten Horizont unverstanden und unbegriffen blieb? Lassen wir uns hier belehren durch den selbstgewählten Dictator der Gesammtkunst, dessen olympischer Zorn einstmals in böser Stunde alles Dasjenige verdammte, was nur Musik für Musikanten sei. — Nie hat er ein vernünftigeres Wort gesprochen. *Rem acu tetigisti* — Nagel auf den Kopf getroffen, o du hoher Meister vom Löwenherzen und Löwenmaul! Deine Lehre ist diesmal richtig, allgemein verständlich, unwiderleglich — selbst wenn du das Gegentheil deiner selbst*) ausgesprochen hättest! — Denn für wen sonst sind die luxurianten Springbrunnen eurer losen Wasserkünste geschaffen als für die, so sie geschaffen haben? will sagen: für die Musikanten, die nach Aristoxenus nicht Mu-

*) Vergleichsweise wie die edlen Recken in der Odyssee 20,347 γνάθμοισι γελοίων ἀλλοτρίοισιν.

sikus heissen dürfen, weil sie nichts als Handwerk, daher auch dieses nur unvollkommen verstehen: für impotente Componisten . . . kurz für all das Musikantenvolk der Trommler und Trompeterhorden, für die rechtwinkligen Balletteusen, für die Feuilletonisten von der hungrigen Feder und vom mageren Leder, und was sonst draus ziehet sein karges tägliches Brot: für diese Parasiten der höheren Bildung sind sie freilich das tägliche Brot des heisshungrigen Auszehrungsfiebers. Für das Volk sind sie **nicht**. Denn die Melodien des Löwenherzigen nebst Leibeignen und Hintersassen sind so geartet, dass nur der hartgesottene M u s i k a n t sie versteht, d. h. zur Noth capirt, ohne sie deshalb zu lieben oder gar schön zu finden. — Desgleichen ist auch die Ergötzlichkeit des akrobatischen Virtuosenthums ebenso wie die verlogene Gesammtkunst niemandem begreiflich als dem Musikanten, während *Publicus* — sonst auch Herr *Omnes* genannt — mit Wollust Decorationen schaut, Trompeter wie Artilleriemanöver geniesst, übrigens immer lustig in den mitgeniessenden Pöbel hinein lorgnettirt und an nützlichere Dinge denkt, ungestört von allem Baumel und Taumel, bluten und Tuten auf der Bühne: nur wenn ausgetutet ist, tutet er nach, brüllt Bravo, schmeisst erheuchelte Blumen denen an Kopf, die es verdienen u. s. w.

Wozu die Jeremiade? Was hilft sie gegen die Baalspfaffen und Molochskinder, deren Name nicht Legion ist, sondern Milliarde? — Nicht pessimistisch ists gemeint, vielmehr in ernster brüderlicher Liebe denen zugerufen, die trotz aller gegenwilligen Zeitströme am Optimismus festhalten, den die gesunde Vernunft mitten in der bösen Welt behauptet, weil sie den Unterschied von Gut und Bös erkennt als gottgegebenen, ausser der Menschen Willkür waltenden und noch heut gültigen, trotz Cultus-Minister, Judenpresse und Jesuitenthum. Denen zulieb, die in den Ungeheuerlichkeiten des Humbugs, der Allerwelts-Sophisten, der Reclame-Actionärs in a l l e n Fächern des Blödsinns n o c h n i c h t das Ende der Kunst erblicken, sondern das Haupt aufrecht halten zum Licht der wahren, daher ewigen Kunst: Denen zulieb verweilten wir bei den Hoffnungskeimen, die sich wie Veilchen zu Sonnenblumen, wie Vergissmeinnicht zu *datura fastuosa* [*Nomen et omen!*] verhalten — und freuen uns, wo nur ein Hauch vom Athem des Geistes spürbar, der wo nicht von glänzender Schöpferkraft, doch von solcher Begabung Zeugniss giebt, die gründlich erzogen und gebildet der Kunst heilsame Dienste leisten könnte. — Wiederum muss hier die S c h u l e helfen in einer Zeit, wo auf die genialen Kräfte wenig zu zählen ist.

Denn die Schule hat noch immer wie zu der Väter Zeit die erste Pflicht, allgemein menschlich zu lehren, n i c h t mit dem Ziele auserlesener Künstlerschaft, sondern zu Nutz und Frommen des Volkes — der M e h r h e i t! wie der Zeitsinn es ausdrückt, wenn auch meist in verkehrtem Sinne. Wir aber halten dafür, es müsse in Kunstschulen namentlich u n s e r e r Kunst der gesund volksthümliche Kunstsinn erweckt und erzogen werden, n i c h t das einsam excentrische Virtuosenthum weder des Gesanges, noch des Instrumentales. Wer wollte vom Gymnasium verlangen geniale Philologen *in specie* heran zu bilden, — wer selbst von der Hochschule fordern, dass sie Erfinder und Entdecker schaffe, sei es Philosophen oder Poeten? Das Geniale, die einsame Grösse ist immer und überall unlehrbar. So gewiss nun dieses ist und Jeder meint es zu wissen: so geberden sich doch manche Kunstlehrer, als könnten sie Schönheit Pathos Empfindung und Aehnliches lehren. Jeder Versuch dahin ist eitel, greift ins Blaue und schädigt die Jugend.

Das P a r i s e r Conservatorium hatte von Anfang nur dem a l l g e m e i n e n Bedürfniss dienen sollen und wollen; später ist immer mehr die Solisterei obenauf gekommen, der Chorgesang verschlechtert, das athemlose Wettrennen nach *premier prix* — selbst in der Composition (also — der Genialität?!) — immer zerrüttender eingebrochen, seitdem aber auch die Schönheit des Orchesterspiels ausser Paris selten geworden. — Unter den deutschen Conservatorien s c h e i n t uns das B e r l i n e r wohl auf dem nächsten Wege zum Guten, wenigstens den Grundlagen nach; obwohl in der letzten Bekanntmachung vom 26. Juli 1873 das Versprechen h ö h e r e r Ausbildung in S o l o und Chor — bedenklich machen könnte, da schon die einfache aber gesunde und gründlich ausreichende Lehre überall Zeit genug fordert. Aber unter J o a c h i m ' s Leitung, an seiner Art und Kunst soll, hoffen wir, unsere Sorge zu Schanden werden: wenigstens wird er keine Patti, Liszt, Jaell, Tausig und dergleichen . . . *Ingenia* als Normal- oder Ideal-Früchte seiner Schule ausdrücklich züchten wollen. — In ganz besonderem Sinne gilt unsere Sorge und Hoffnung auch der C o m p o s i t i o n s l e h r e, die nirgend als auf conservativem, solid historischem Grunde, der a l l e n irgend Begabten zugänglich sei, was Rechtes leistet; es ist derjenige, wobei Niedere und Höhere nur E i n e s lernen: das gründlich und ewig Wahre, woran unsere ewigwahren Meister grossgeworden sind.

Göttingen, October 1873. *E. Krüger.*

Ein Vortrag Dr. W. H. Riehl's.

A u g s b u r g, 30. Januar. Gestern Abends hielt Herr Professor Dr. W. H. R i e h l von München den siebenten der von der hiesigen Museumsgesellschaft veranstalteten wissenschaftlichen Vorträge. Abweichend von seinen Vorrednern, welche es sich zur Aufgabe gemacht hatten, aus dem reichen Schatz ihres Wissens eine kleine Gabe in gemeinverständlicher Form darzureichen, bot der berühmte Culturhistoriker eine ihm ausschliesslich angehörige, seiner freien Geistesarbeit entsprungene Studie. Die »todten Meister« — so lautete der Titel und weiterhin der Hauptsatz dieser Culturstudie — finden erst nach ihrem Tode die verdiente Würdigung ihrer Geistesarbeit. Der Redner gab nun nicht nur die Richtigkeit dieses Satzes im allgemeinen zu, sondern suchte auch die Nothwendigkeit desselben zu beweisen, indem er darlegte, dass eine genügende Würdigung des Genies erst dann möglich sei, wenn die Arbeit desselben vollkommen abgeschlossen der Beurtheilung vorläge. So lange aber der schöpferisch begabte Mensch lebt, wirkt er in immer neuen und überraschenden Wandlungen seines Geistes: das Endurtheil vermag daher erst das nachgeborne Geschlecht abzugeben. Dieses Urtheil ist daher immer ein gerechteres als das der Zeitgenossen, welche sich in ihren Anschauungen durch augenblickliche Culturströmungen bestimmen lassen, und dadurch einerseits dem der mit denselben schwimmend dem Modegeschmack huldigt, ein allzugrosses Maass der Anerkennung, dem Genie aber, welches stets eine Gegenstellung zur Tagesmode einnehmen wird, häufig nur einen unverhältnissmässig geringen Beifall zutheil werden lassen. An diese Thatsache, mit welcher sich leider nur allzu häufig materielle Missstände in dem Leben unserer grossen Meister verbinden, knüpft nun die Sage geschäftig an, um den äusseren Lebensgang derselben als eine ununterbrochene Folge der bittersten Täuschungen hinzustellen. Der geistvolle Redner wies an dem Beispiele dreier Meister deutscher Kunst — Joh. Seb. Bach, Haydn und Beethoven — das Unrichtige und Uebertriebene jenes sagenbildenden Processes nach und hob als hauptsächlichste Ursache jener falschen Anschauungen, die auch heutzutage noch vielfach geübte Praxis hervor, Personen und Zustände einer vergangenen Zeit — nicht, wie dies die echte Geschichtsforschung fordert, aus ihnen selbst heraus — sondern nach dem Maassstabe unserer heutigen Zustände zu beurtheilen. Aber auch da wo drückende Lebensumstände unleugbar vorhanden sind, sieht in ihnen der in die Tiefe dringende Blick des Beobachters häufig doch nur wieder einen Anlass zur Entfaltung neuer herrlicher Eigenschaften. Der wahre Genius — damit schloss der Redner — kann zudem die volle Anerkennung der Mitwelt leicht entbehren. den schönsten Lohn findet er in sich selbst, in dem Genuss des Schaffens, in der Freude an der vollendeten That, und dieses Selbstgenügen giebt ihm die tröstliche Gewissheit, dass seinem Werke die verdiente Würdigung — und geschähe dies auch erst in fernen Zeiten — nicht fehlen wird. Der laute Beifall, welchen das dichtgedrängte Auditorium am Schlusse des Vortrages spendete, gab beredtes Zeugniss von dem Interesse, mit dem die Hörer den ebenso geistvollen als erhebenden Worten des Redners gefolgt waren. (Allgem. Zeitung.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** *H. B.* In dem Verein für die Geschichte Berlins hielt am Mittwoch den 28. Januar im Arnim'schen Saale der Herr Geheime Hofrath Louis Schneider einen musikgeschichtlich interessanten Vortrag: »Urkundlich begründete Geschichte der Berliner Currende«, in welchem der Vortragende mittheilte, dass der erste kirchliche Sängerchor Berlins im Jahre 1451 gegründet sei, und zwar von dem kurfürstl. Küchenmeister Ulrich Czeuschel, welchem der Magistrat eine für die damalige Zeit nicht unbedeutende Geldsumme schuldete. Der Gläubiger konnte weder Capital noch Zinsen erhalten, und so vermachte er seine Forderung der St. Nicolai-Kirche zur Unterhaltung eines Sängerchores, welcher im Beinhause genannter Kirche täglich zu wiederholten Malen das *Miserere* abzusingen habe. Auf diese Weise wurde der Magistrat zur Zahlung gezwungen. Im Jahre 1486 wurde dann in der St. Erasmus-Kapelle des kurfürstlichen Schlosses ein zweiter Sängerchor für den Messdienst errichtet, dessen Unterhalt der Kurfürst zu bestreiten hatte. Dieser Chor hatte als zur kurfürstl. Dienerschaft gehörig manche Privilegien, unter andern auch das Recht Bernauer Bier zu trinken, welches sonst in Berlin einzuführen verboten war. Auf alle Einzelnheiten des interessanten Vortrages einzugehen, verbietet uns theils der Raum, theils war es uns leider in dem akustisch wenig günstig gebauten Saale nicht immer möglich, Namen und Zahlen richtig zu verstehen. Im weiteren Verlaufe schilderte uns der Vortragende zunächst die Einflüsse der Reformation auf den Kirchengesang, wie bald darauf durch die Bildung der höheren Schulen das Kirchen- und Strassensingen zum Gelderwerb für die ärmeren Schüler herabsank, wobei er auch manche Mittheilung über die Vorschriften machte, nach welchen sich die Schüler und Schulgesellen auf Leichen, Hochzeiten, Taufen u. s. w. zu verhalten hatten. — Mit der Vergrösserung der Stadt unter dem grossen Kurfürsten vermehrte sich auch die Zahl der Chöre: Berlin, Kölln, der Friedrichs-Werder, die Dorotheenstadt, jede dieser Städte hatte ihren eigenen Sängerchor, welche Chöre häufig unbefugterweise von einem Gebiet auf das andere übertraten, wobei es dann zu den gefährlichsten Prügeleien kam. Im vorigen Jahrhundert wurde so mancher Ungehörigkeiten wegen Friedrich der Grosse um Aufhebung der Singechöre gebeten, dieser aber, ein Freund der Musik, schrieb eigenhändig an den Rand der bezüglichen Eingabe: »Das Singen muss bleiben, das andere« (was die Eingabe enthält) »ist gut«. In dieser Weise erhielten sie sich bis in die vierziger Jahre des jetzigen Jahrhunderts, wo sie schliesslich bei dem Wachsthum der Stadt und dem immer lebhafteren Verkehr auf den Strassen nicht mehr haltbar waren. — Der Vortrag wurde durch eine Musikaufführung im Kostüm illustrirt. Zuerst erschien die Currende, dargestellt durch einige Mitglieder (Männer und Knaben) des kgl. Opernchores, in weissem Chorhemdchen mit rothem Mützchen. Nach der Reformation verwandelte sich diese Tracht in einen schwarzen Anzug mit Barett und schliesslich in der neueren Zeit, etwa von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu ihrem Untergange, in einen langen weiten Mantel und grossen dreieckigen Hut. In dieser Bekleidung habe ich sie selbst noch in meiner Jugend umherziehen sehen. Die während des Vortrages zum Theil recht gut gesungenen grösstentheils vierstimmigen Compositionen stammten leider nicht alle aus denjenigen Zeiten, von denen der Redner sprach, was natürlich einen grossen Werth gehabt hätte. Statt des *Miserere* im Beinhause zu St. Nicolai von 1451 sang der Chor ein »*Domine rex coelestis*« von einem neueren Musiker; auch der Messgesang der Erasmus-Kapelle ein *Agnus Dei* war jüngeren Ursprunges, und in dem dann folgenden Hochzeitsgesang um 1500 war nicht nur die Musik, sondern auch der Text »Schmückt das Haus mit grünen Zweigen« ganz modern. Als Tauflied 1550 hörten wir »Es ist ein Ros' entsprungen« von Michael Praetorius (1609). — Die Reformationszeit wurde durch »Ein veste Burg ist unser Gott« in neuerem Tonsatze eingeleitet. Interessant war dagegen eine scherzhafte Composition über die Worte »*Venerabilis barba Capucinorum*«, welche wohl aus dem 17. Jahrhundert (1630) stammen konnte und allgemeinen Beifall bei den Zuhörern fand. Das 18. Jahrhundert brachte uns das bekannte Grablied »Wie sie so sanft ruhn« und schliesslich das 19. Jahrhundert den Anfangschor aus der Athalia von J. A. P. Schulz »Laut durch die Welten tönt Jehova's grosser Name«, den wir uns erinnern selbst noch gehört zu haben. — Sehr dankenswerth wäre es, wenn der Herr Geh. Rath Schneider den Vortrag durch den Druck veröffentlichte; vielleicht gelingt es ihm bis dahin einige der älteren Gesänge in ihrer Originalgestalt in unseren Archiven aufzutreiben, wünschenswerth wäre dies namentlich von dem *Miserere* des Beinhauses, den Messen der Erasmus-Kapelle in den Hochzeitsgesängen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Diese Compositionen würden dann werthvolle und wichtige Beilagen zu seinem Vortrage bilden.

✱ **Brüssel.** *Pergolese's* »La Serva Padrona« ist beim Théâtre de la Monnaie in Vorbereitung.

✱ **Edinburgh.** Das alljährlich wiederkehrende Musikfest zu Edinburgh, eine Stiftung des General Reid, wird an den Tagen vom 13. bis 16. Febr. unter Leitung des Professor Dr. Oakeley abgehalten. Es unterscheidet sich von den übrigen Musikfesten Englands dadurch, dass hauptsächlich Orchesterwerke zur Aufführung gelangen und zwar bringt das Programm in diesem Jahre: Pastoral-Symphonie aus *Bach's* Weihnachts-Oratorium, *Gluck's* Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis« mit Wagner's Schluss, *Spontini's* Ouvertüre zu »Nurmahal«, Festouvertüre von *Riets*, *Schumann's* Cdur-Symphonie, *Litolff's* Pianoforte-Concert in E, *Schubert's* Phantasie in C für Pianoforte und Orchester arrangirt von Liszt, »Scène du Balcon« aus *Berlioz'* »Romeo und Julie«, Scherzo aus *Gade's* erster Symphonie, und Vorspiel zum dritten Act des Lohengrin, ausserdem ein neues Pianofortewerk des Herrn Prof. Oakeley. Als Solisten sind gewonnen Charles Hallé aus Manchester, Frau Otto-Alvsleben, Frl. Enriquez und Frau Norman-Néruda.

✱ Zu **Freiburg** im Breisgau wird auf dem Stadttheater im Laufe dieses Monats eine neue Oper des dortigen Kapellmeisters Herrn Friedrich Marpurg: »Agnes von Hohenstaufen«, zum ersten Male in Scene gehen. Das Libretto derselben ist von Ernst Pasqué in Darmstadt.

✱ **Kiel.** Se. Majestät der Kaiser hat die seit einigen Jahren für das Theater in Kiel gewährte Subvention von jährlich 2000 Thlrn. bis zum 1. Mai 1877 weiter zu bewilligen geruht.

✱ **Kopenhagen.** Emil Hornemann hat eine Oper »Aladdin« vollendet und wahrscheinlich wird dieselbe diesen Winter auf dem königlichen Theater aufgeführt werden. Die Ouvertüre ist bekanntlich schon seit einigen Jahren vielfach mit Beifall aufgeführt worden.

✱ **Leipzig.** Das zwölfte Gewandhausconcert am 15. Jan. machte uns mit zwei neuen Orchesterwerken, einer Symphonie von *Breunung* und einem musikalischen Genrebilde — »Ein Traumbild« benannt — von *Heinrich Stiehl* bekannt, welche beide unter Direction ihrer Componisten zur Aufführung kamen. In der Symphonie von Breunung spricht sich ein gediegenes Musikerthum aus. Der Componist versteht sich trefflich auf thematische Entwickelung; die Contrapunktik, wie die formelle Gestaltung sind ihm in hohem Grade geläufig, auch ist seine Melodik eine durchweg noble und ansprechende, sowie seine Instrumentation eine meisterhafte, oft geradezu glänzende, pomphafte, nur schädigt die zu grosse Ausgesponnenheit des Werkes den Genuss des Ganzen etwas. Das Stück von Heinrich Stiehl hat die Mendelssohn'schen Orchester-Scherzi zur Voraussetzung. Es ist in einem Satze abgefasst, geistreich, sprudelnd und von einem feinen musikalischen Odeur durchwürzt. Ein langsameres *Moderato* 4/4 eröffnet und beschliesst dasselbe, und schlingt sich wie ein dunkler Schleier um die in schillerndem Farbenspiele leicht vorüberfliegende Tonphantasmagorie, einen passenden Rahmen um das schön charakteristische Klanggemälde bildend. Als Solisten wirkten a) als Pianist Herr Isidor Seiss aus Köln, b) als Sängerin Fräulein Sophie Löwe aus Stuttgart. Herr Seiss trug vor Concert (Nr. 4, C-dur) von *L. van Beethoven*, ein Intermezzo eigener Composition und Polonaise (Op. 22) von *Chopin* und zeigte sich in allen Pièccn als ein trefflich geschulter Pianist und denkender Künstler. Fräulein Löwe sang (mit angenehm klingender Stimme und edlem Ausdruck, aber einiger Befangenheit) Arie aus »Acis und Galathea« von *G. F. Händel*, sowie zwei Romanzen aus Tieck's »Schöner Magelone« von *J. Brahms* und fand gleichfalls beim Publikum günstige Aufnahme. — In der ersten diesjährigen Kammermusiksoirée (II. Cyklus) am 17. Jan. kamen unter Mitwirkung der Herren Isidor Seiss (Pianoforte), Concertmeister Röntgen, Haubold (Violine), Hermann (Viola) und Rensburg (Violoncello) die hier noch nicht öffentlich vorgeführten Werke: Quartett für Streichinstrumente (A-moll, Op. 51) von *Brahms* und Sonate für Pianoforte und Violoncello (D-dur, Op. 18) von *Rubinstein* zu Gehör. Diesen folgte als Schlussnummer — ebenfalls in schön künstlerischer Ausführung — Trio für Pianoforte und Streichinstrumente (D-moll, Op. 63) von *Schumann*. [Verspätet.]

✱ **Leipzig.** Unserer Stadt steht der Bau eines neuen grossen Theaters in Aussicht; der Unternehmer desselben ist Herr Amtmann Damm aus Halle a. d. S., welcher in Halle im Jahre 1870 das »neue Theater« ins Leben rief. Das projectirte Theater wird gleichzeitig Winter- und Sommerbühne halten und mit angrenzendem grossen Garten versehen sein. Das neue Theater soll den Namen »Karl-Theater« erhalten und nur Kunstinteressen pflegen.

✱ **München.** Bei den Aufführungen des »Barbier« von *Rossini* hat man die hier bisher gespielte Einleitung, die keinesfalls von Rossini ist und überdies bezüglich des Inhaltes und der Instrumentation im grellsten Widerspruche mit dem Stile des Meisters steht, nun fallen lassen und die schon längst von den meisten Theatern als die passendste Einleitungsmusik zum »Barbier« erkannte Elisabeth-Ouverture für die Aufführungen adoptirt. Dieselbe ist ursprüglich für die Oper »Aurelio in Palmira« componirt und ist insofern als die geeignetste Ouvertüre zum »Barbier«, zu welchem Rossini keine be-

sonders geschrieben hat, zu betrachten, als in dem Mittelsatze eine jedem Musikverständigen sofort auffallende grosse Aehnlichkeit mit der Sturm-Musik im zweiten Acte des »Barbier« vorkommt. An musikalischem Werth steht sie wohl hinter keiner anderen Rossini'schen zurück. (Mittheilungen.)

✱ **München.** Auf dem königl. Hof- und Nationaltheater kamen im Monat Januar folgende Opern zur Aufführung: *Auber* »Des Teufels Antheil« (2mal), *Gluck* »Orpheus und Eurydice« und »Iphigenia in Aulis«, *Gounod* »Faust«, *Kreutzer* »Das Nachtlager von Granada«, *Maillart* »Das Glöckchen des Eremiten«, *Jos. Rheinberger* »Die sieben Raben«, *Rossini* »Der Barbier von Sevilla«, *Rich. Wagner* »Der fliegende Holländer«, »Lohengrin« und »Tannhauser«, *C. M. v. Weber* »Der Freischütz«.

✱ **Paris.** Im Jahre 1873 wurden in Paris neu aufgeführt: 1 ernste Oper, 21 komische Opern, 43 Buffo-Opern. Paris zählt gegenwärtig 56 Theater und 104 Café-Chantants. Zehn Theater-Unternehmer wurden im Jahre 1873 bankerott.

✱ **Paris.** Ein im Jahre 1869 gestorbener Herr Anatole Crescent*) hatte in einem Testamente die Summe von 100,000 Frcs. zur Gründung eines Preisausschreibens für eine ernste oder komische Oper ausgesetzt, und die Familie des Testators hatte den Betrag noch um 20,000 Francs erhöht, so dass der alle drei Jahre zu vertheilende Preis sich auf circa 18,000 Francs beliefe. Im Jahre 1872 wurde ein erster Concurs für einen geeigneten Operntext mit einem Preise von 1000 respective 2500 Francs (je nachdem das gekrönte Libretto dem Componisten zusagt oder nicht) eröffnet. Aus einem vom Journal Officiel veröffentlichten Berichte des Kunst-Intendanten Herrn v. Chennovières an den Kunstminister Herrn v. Fourtou geht indess hervor, dass die Jury, bestehend aus den Componisten Ambroise Thomas, Victor Massé, François Bazin, E. Reyer, Ernest Boulanger und Paul Bernard und aus den Theaterdichtern H. de Saint-Georges, Alphonse Royer und Charles de la Rounat, keinem einzigen der sechsundfünfzig eingereichten Manuscripte den Preis zuerkennen konnte. Es wird demnach ein neuer Concurs unter denselben Bedingungen ausgeschrieben; die Manuscripte sind bis zu dem 15. April d. J. einzureichen.

✱ **Salzburg.** Für die internationale Mozart-Stiftung in Salzburg sind vom Vice-König von Egypten als Gründer 1000 fl. in Gold, dann von dem Herzog von Braunschweig und dem Herzog von Sachsen-Altenburg namhafte Beiträge eingegangen und dem Wiener Generalbevollmächtigten der Stiftung Dr. Oskar Berggruen ausgefolgt worden. Auch der König von Portugal hat erklärt, dem Vereine als Gründer beizutreten.

✱ **Strassburg i. E.,** 22. Jan. (Schluss.) Concerte auswärtiger Künstler waren seit den »Florentinern« spärlich. Wir haben deren nur zwei zu verzeichnen, welche in der Réunion-des-Arts gegeben wurden; eines von dem Violinisten Hrn. v. Königslöw aus Köln, der Pianistin Frl. Fanny Alberts aus Wiesbaden unter Mitwirkung der Altistin Frl. Grund aus Baden-Baden und des Tenoristen Herrn Schüller vom hiesigen Theater; das andere von der Sängerin Mad. Monbelli, der Harfenistin Frl. Heermann, des Pianisten Herrn Wallenstein und des Violinisten Herrn Heermann. Was den Erfolg solcher Concerte hier in Frage stellt, ist das potpourriartig zusammengesetzte Programm, welches in dem einen Falle 17, in dem anderen 11 verschiedene Compositionen aufwies, die bei ihrer Mannigfaltigkeit einen nachhaltigen Eindruck nicht zu hinterlassen vermögen. Dabei spielt fast jeder fremde Geiger die Kreutzer-Sonate und etwa noch einen Satz aus dem *Mendelssohn*'schen Concert mit Pianoforte. Wenn doch die Strassburg besuchenden Künstler sich bei Aufstellung des Programms weniger oberflächlich orientiren wollten! — Das Conservatorium verhält sich ganz ruhig; nur zu Anfang des Semesters machte es einen schüchternen Versuch, aus seiner exclusiven Stellung herauszutreten, indem es den bis dato unentgeltlichen Unterricht aufhob und bei Belassung von Freistellen die Ertheilung des Unterrichts gegen Honorar zur Regel machte. — In der Oper haben wir seit Nachbaur permanent Gäste, welche uns ihre dankbarsten Partien in bereits hier gehörten Opern vormimen, denen wir aber (Herrn Dr. Peckh vom Stuttgarter Hoftheater ausgenommen) unsere hiesigen Kräfte durchweg vorziehen. Es gastirten Fräul. v. Telini vom Hoftheater in Stuttgart, Frl. Schneider und Frl. Schwartz vom Hoftheater in Carlsruhe, Herr Montada vom Stadttheater in Königsberg und Herr Dengler (unbekannt woher). Bei Gelegenheit eines solchen Gastspieles übernahm Fräulein Barteldy die Partie der Azucena im »Troubadour«. Wir bemerkten in jüngster Zeit bereits in der Rolle der Nancy (»Martha«), wie die Sängerin nach grösserer Entfaltung ihres angenehmen Organs strebt, und constatiren, dass ihre Azucena in stimmlicher wie darstellerischer Hinsicht eine achtbare Leistung war, welche in der Traumscene des letzten Actes ihren Höhepunkt erreichte. Dem Repertoire der Oper wurden in letzter Zeit durch Neueinstudirungen hinzugefügt: *Lortzing's* »Wildschütz«, sowie »Entführung aus dem Serail« und der »Schauspieldirector« von *Mozart*.

*) Man vergl. die Berichte in dieser Ztg. 1872 Nr. 33, 1873 Nr. 10.

✱ **Stuttgart.** König Karl hat sich auf Vortrag der Minister zufolge der ihm von der Landesvertretung bewilligten Erhöhung der Civilliste um 150,500 Gulden zur Beibehaltung des Hoftheaters bereit erklärt. Das Theater bleibt also königliches Institut.

✱ **Weimar.** [Ein neuer Tenor.] Auf der Weimarer Hofbühne machte am 27. v. Mts. ein neuer Tenor, Herr Candidus (von New-York), als »Stradella« seinen ersten theatralischen Versuch, und zwar mit solchem Glücke, dass er sofort für die Dauer eines Jahres für dort gewonnen wurde. Die überraschend schöne Stimme des Sängers fand den ungetheiltesten Beifall, der sich in verschiedenen Hervorrufen von Seiten des Publikums kund gab.

✱ **Wien.** Der bekannte Kirchenmusik-Verein in Altlerchenfeld, der sich durch seine musikalischen Aufführungen und durch die alljährlich zur Production gebrachten Oratorien einen sehr vortheilhaften Ruf in der Musikwelt erworben hat, versendet soeben seinen Jahresbericht. Das Protectorat dieses Vereines hat Graf Philipp Kolowrat-Krakowsky übernommen. Die Leitung besteht aus einem Vorstande und dessen Stellvertreter, einem Secretär und Kasseverwalter, Rechnungsführer und Schriftführer. Artistischer Director ist J. A. Rotter. Die Zahl der Ausschuss-Mitglieder beträgt fünf, die der Ehrenmitglieder acht, die der Mitwirkenden achtundachtzig. Der Verein besteht nun bereits zwölf Jahre. (Deutsche Ztg.)

✱ **Wien.** Die Gesellschaft der Musikfreunde wird zwei ausserordentliche Concerte am 28. Februar und 31. März veranstalten, in welchen folgende Werke aufgeführt werden sollen: I. *Schubert*, Kyrie und Credo aus der Messe in As (ungedruckt, erste Aufführung) für Chor und Orchester; *Schumann*, Musik zu »Manfred«, für Chor und Orchester. Das verbindende Gedicht gesprochen von Herrn Lewinsky. II. *Händel*, »Salomo«, Oratorium (Solisten: Frau Gomperz-Bettelheim, Frau Dustmann u. A.).

✱ Der König der Belgier hat mit einem neuen Erlasse, welcher eine Entschliessung vom 31. März 1860 aufhebt, die Theater-Tantième in folgender Weise geordnet: Den belgischen Dramatikern und Compositeuren ist für die Darstellung von dramatischen Werken in französischer und vlämischer Sprache eine Tantième zugesichert. Diese beziffert sich für ein vier- oder fünfactiges Vaudeville im Maximum auf 150, für ein dreiactiges auf 100, für ein zwei- oder einactiges auf 75 Francs; für eine fünfactige Oper auf 250, für eine dreiactige auf 180, für eine zweiactige auf 140, für eine einactige auf 90 Francs. Die Tantième ist selbstverständlich, so oft das Stück oder die Oper im Laufe von drei Jahren aufgeführt wird, zu erheben. Ballette und leichte Operetten sind von dieser Wohlthat ausgeschlossen.

✱ [Neue Opern.] Herr Theodor Stauffer von Emmishofen, Componist der »Touristen«, hat eine neue vieractige Oper vollendet, betitelt: »Angela, oder das Traumbild«. Das Libretto ist wie bei den »Touristen« vom Componisten selbst. Die Oper ist eine Verherrlichung der Kunst, besonders der Malerei. — Auch von zwei palermitanischen Maestri sind neue Opern componirt worden, von Rembaras »Il ritorno dell Esule« und von Dell Oresices »Romilda de Bardi«.

✱ Auszeichnung:

Dem Kapellmeister Herrn C. M. Ziehrer zu Wien wurde von Sr. Maj. dem Kaiser von Oesterreich die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

✱ Todesfälle:

Zu Wien ist die Opernsängerin Frl. Emilie Vlasz, bis vor Kurzem Mitglied des kgl. Theaters in Wiesbaden, am 2. Febr. im 23. Lebensjahre nach langem schmerzvollen Leiden gestorben. Die junge Sängerin war nach Wien, ihrer Heimath, gereist, um dort ein Engagement mit der Direction der Neuen komischen Oper abzuschliessen.

Zu Ludwigsburg erlag am 8. Februar seinem schweren Leiden der Theologe David Friedrich Strauss (geboren ebendaselbst 1808). Unter seinen zahlreichen Schriften berühren auch einige das Gebiet der Musik.

Zu Paris starb am 4. Februar im Alter von 67 Jahren der Componist Justinien Viallon.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 5. *M. de Thémines:* Système de compensation. — *Léon Escudier:* Au jour le jour. — *G. Escudier:* Adresse à la municipalité de Paris. — *Henry Cohen:* Traité de l'expression musicale par Mathis Lussy. — *T. Trimm:* L'histoire de la tournée Ullmann, études humoristiques. (Contin.)

The Athenaeum. Nr. 2414. Dr. Crotch's oratorio »Palestine«.

Boccherini, giornale musicale. Firenze. Anno 12. 1874. Nr. 1. *Mattia Cipollone:* Del canto di agilità, del canto spianato e della cadenza melodica. — Prof. *Rosario Cavallaro:* Ancora del Filippo d'Alfieri, musicato da Gaetano Crescimanno. — La Musica in Cina.

La Chronique musicale. Dir. Arthur Heulhard. Nr. 15. *Maurice Cristal:* La musique en Suède, en Islande, en Norwège et dans le Danemark. Histoire et monographie. Le Danemark. III. IV. — *Paul Foucher:* Les cantatrices dramatiques. II. La Saint-Huberti. Troisième partie. — *Arthur Pougin:* Le Théâtre de l'Athénée. — *Edm. Neukomm:* Michel Haydn 1737—1806. (Contin.) — *H. Cohen, H. Marcello:* Revue des concerts. — *A. Heulhard:* Revue des théâtres lyriques. — *A. P.:* Chronologie de l'année 1874 (janvier).

Echo. Berliner M.-Z. Nr. 6. *Flod. Geyer:* Die Oper und ihr Stoff. (Schluss.)

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 5. *S. Farina:* Il Macbeth di G. Verdi al Teatro alla Scala. — *G. Ricordi:* I petrolieri dell' arte.

Le Guide musical. Nr. 5. 6. Correspondences.

Le Ménestrel. Nr. 9. *V. Wilder:* W.-A. Mozart, l'homme et l'artiste. XVII. — *F.-A. Gevaert:* L'art du chant vers 1600, préface des Nuove musiche de Caccini. §. 7. Trillo et Gruppo. §. 8. Observations diverses. Fin. — *A. Pougin:* Semaine théâtrale et musicale. — Traité de l'expression musicale de Mathis Lussy (Lettre de O. Comettant, et G. Mathias). — Nr. 10. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. XVIII. — *A. Pougin:* Semaine théâtrale et musicale (Le astuzie femminili). — *Aug. Wilké:* La chapelle Sixtine à Rome.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 5. *A. W. Ambros:* Musikalische Uebermalungen und Retouchen. (Aus »Bunte Blätter«, neue Folge.) — *Ed. Hanslick:* Musikalische Nachzügler (auf der Weltausstellung). Schluss. (Neue fr. Presse.)

The Orchestra. London. Vol. 21 Nr. 536. *W. H. Daniell:* The vocal registers. — The music of 1873. — The school of Bologna. — The harpist of the Prince of Wales. — Moritz Hauptmann. — Nr. 537. The late Mr. Hart (the firm of Hart and Son). — Tyndall on sound. — Wagner and his system. — Muscovite frenzy (Mdlle. Albani). — Germany the heir of Italian teaching. — Handel in Paris. — N. 538. *J. Ella:* Musical ramble. V. 1873. — John Stuart Mill on musical exhaustion. — Natural music-making. — How to write music. — The Wagner drama in England. — Nr. 539. Tyndall on sound. — The strife of the systems. — Professor Ella's lecture. — Madame Parepa Rosa. — London choral societies. — Vocal articulation. — Nr. 540. American artists in Europe. — Vocal attack (Mr. W. H. Daniell's exercitations). — The Sullivan's oratorio »The light of the world« in the Country. — Madame Parepa Rosa. — Crotch's »Palestine« revived.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 5. *E. David:* Célébrités musicales du passé. Claudio Monteverde. Suite III. IV. — *Octave Fouque:* Une nouvelle édition de Don Juan (Mozart's Don Giovanni, Partitur hrsg. von Bernh. Gugler. Breslau, Leuckart). — *A. Laroque:* Revue des théâtres. — National music meetings à Londres. — Programme pour 1874. — Nr. 6. *Paul Bernard:* Théâtre-Italien. Le Astuzie femminili, opéra-bouffe, en quatre actes, de Cimarosa. — *E. David:* Claudio Monteverde. IV (Suite). — Nouvelles expériences de Tyodall sur la propagation du son. —

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 6. Recensionen. — Nr. 7. *C. F. P.:* Rückblick auf das Musikjahr 1873. 4. — Nr. 8. Zum 3. Febr. (Geburtstag Mendelssohn's). Eine Mahnung. — Nr. 9. *P.:* Die »komische Oper« in Wien. Eröffnet am 17. Jan. 1874.

G. W. Körner's Urania. Hrsg. von A. W. Gottschalg. 31. Jhrg. 1874. Nr. 1. *Fabian* in Bromberg: Aus der Orgelbau-Praxis. — *Gottschalg:* E. A. Tod, Nekrolog. — Besprechungen. — Vermischtes: Heinrich Liefert in Eisenach, ein moderner Stradivarius; Einige Züge aus Silbermann's Biographie, mitgetheilt von Robert Schaab.

Musikal. Wochenblatt. Nr. 6. *Fr. v. Hausegger:* Ueber die Anlage der germanischen Völker zur Musik. (Schl.) — *H. Kretzschmar:* Neue Werke von J. Brahms. III. (Forts.)

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 5. Besprechungen (Werke von Josef Sucher). — Deutsche Tondichter der Gegenwart. 1. Robert Volkmann. (Forts.) — Unsere Todten im Jahre 1873. — Nr. 6. Besprechungen (Phil. Spitta's Joh. Seb. Bach. I.; S. Bagge's Lehrbuch der Tonkunst; C. Reinecke Op. 128).

Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung. 1874. Nr. 1/2. Musikalische Zustände in Leipzig; besprochen von *O. Paul.* — Nr. 5. Bemerkungen über die heutige Theaterkritik.

Das neue Blatt. Red. von Franz Hirsch. Nr. 17. Die Tannhäuseraufführung an der grossen Oper zu Paris. Eine Erinnerung von *W. Seeburg.*

Die Gegenwart. Red. von Paul Lindau. Nr. 6. *Hieron. Lorm:* Ungarische Rhapsodie. (Franz Liszt in Wien.)

Neue freie Presse. Wien. Nr. 3393. 5. Febr. *Ed. Hanslick:* Komische Oper (»Gute Nacht, Nachbar« Operette von Charles Poise, »Das Glöckchen des Eremiten«, Oper von Aimé Maillart), Hofoperntheater.

Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Alterthums- und Volkskunde von Freiburg etc. 3. Band. 1/2. Hft. 1873. Freiburg i. Br. *E. Martin:* Freiburger Passionsspiele des 16. Jahrh.

Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte. Hrsg. von J. H. Müller. N. F. 2. Jhrg. 11/12. Heft. 1873. *A. v. Eye:* Zur Geschichte des Nürnberger Theaters.

Sitzungsberichte der philos.-philol. u. histor. Classe der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften zu München. 5. Heft. 1873. *v. Liliencron:* Ueber das erste Auftreten selbständiger Musik als Gegenstand der Unterhaltung in Deutschland.

Allgemeine Familien-Zeitung. Nr. 19. Sophie Stehle, kgl. bayer. Kammersängerin.

Stimmen aus Maria-Laach. 1874. 1. Heft. *Th. Schmid:* Kirchenmusikalische Briefe.

Sonntags-Blatt. Red. C. F. Liebetreu. 1874. Nr. 1/2. Iffland's Besuch bei Joseph Haydn.

Kritiken erschienen über:

Ambros, A. W.: Bunte Blätter. Neue Folge. (Berliner Nationalztg. Nr. 47. 29. Jan. von O. Gumprecht.)

Gervinus, G. G.: Händel's Oratorientexte. (Ebds.)

Hanslick, Dr. Ed.: Vom Musikalisch-Schönen. 4. Aufl. (Ebds.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Accessions-Katalog der grossherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt. (Beilage zur Darmstädter Zeitung.) Supplement. Musikalien. 1873. Abtheilung I. (Tonwerke für die Kirche.) 8⁰. 35 S. (Darmstadt, G. Jonghaus'sche Hofbuchh. Pr. 9 kr.)

Ambros, A. W. — Bunte Blätter. Skizzen und Studien f. Freunde der Musik und der bildenden Kunst von *A. W. Ambros.* Neue Folge. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (C. Sander). 1874. 8⁰. VII, 382 S. Mk. 4 50. (Enthält an musikalischen Aufsätzen: Musikalische Wasserpest; Hamlet, Oper von Ambroise Thomas; Zumsteeg, der Balladencomponist; Der erste Keim des Freischütz-Textes; Musikalische Uebermalungen und Retouchen; Franz Lachner's Requiem; Bachiana; Rubinstein; Halbopern und Halboratorien; Schubertiana: Allerlei Beethoven'sche Humore; Ein Capitel von musikalischen Instrumenten. — Die erste Folge erschien 1872 in gleichem Verlage.)

Bühnen-Almanach, Deutscher. 38. Jahrgang. Herausg. von *A. Entsch.* Mit dem (lith.) Bildniss des Fräul. Natalie Haenisch. Berlin 1874, Lassar in Comm. gr. 16. XIV, 488 S. Cart. Mk. 6.

Hellwald. — Geschichte des holländischen Theaters von *Ferd. v. Hellwald.* Rotterdam 1874, v. Baalen & Söhne. Lex.-8⁰. VI, 150 S. Mk. 5.

Lobe. — Katechismus der Musik von *J. C. Lobe.* (J. J. Weber's illustrirte Katechismen. Nr. 4.) 15. Aufl. Leipzig, Weber. 1874. 8⁰. VIII, 144 S. Mk. 1.

Roeder. — Ferd. Roeder's Theater-Kalender f. d. Jahr 1874. 17. Jahrg. Mit dem Bilde (Photogr.) der königl. preuss. Hofschauspielerin Frl. Leopoldine Stollberg. Berlin (Lassar). 1874. 16⁰. 617 S. Cart. Mk. 5.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Von O. Bach, dem Director des Mozarteums in Salzburg, ist eine dreiactige romantische Oper »Lenore«, frei nach G. A. Burger's gleichnamiger Ballade, im Clavierauszuge mit Text erschienen.

Oberhoffer. — Die Schule des katholischen Organisten. Theoretisch-praktische Orgelschule von Prof. *H. Oberhoffer.* Zweite gänzlich umgearb. u. verm. Aufl. Trier, Lintz. gr. 4⁰. IV, 272 S. Mk. 9.

Szadrowsky, H., Choralbuch mit Vor- und Nachspielen zum Gesangbuch f. die evangel. Kirche der Kantone Glarus, Graubünden, St. Gallen u. Thurgau. Frauenfeld, Huber. gr. 4⁰. XXXIV, 132 S. Mk. 7. 50.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 25. Februar 1874. **Nr. 8.** IX. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musik für Orgel.

III.

(Schluss.)

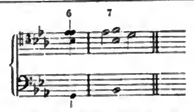
7. **Resignation,** Geistliches Lied ohne Worte für das Violoncell mit Begleitung von Harmonium, Orgel oder Pianoforte (ad libitum) componirt von **Wilhelm Fitzenhagen,** Op. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (V.-Nr. 12899.) Folio. 3 u. 1 S. Pr. Mk. 1.

Ein recht wirkungsvolles Stück für das Violoncell, wenn auch im Charakter etwas süsslich. Ueber den Titel »Lied ohne Worte« ist mannigfach hin- und hergeredet worden, wir wollen ihn hinnehmen ohne weitere Bemerkungen, als die: dass ein Cello nicht Sylben sprechen kann, weiss Jeder, wozu also der Zusatz: ohne Worte. Die Vereinigung von Cello und Orgel vermag unter Umständen eine vorzügliche Wirkung zu erzielen bei richtiger Behandlung der Orgel. Letztere zu ersetzen, ist der schnarrende Ton des Harmoniums allerdings weniger geeignet trotz seiner grösseren Beweglichkeit in dynamischer Beziehung; doch sei gerade den Besitzern dieses letzteren Instrumentes das vorliegende Stück bestens empfohlen. Seines weichlichen Charakters halber gehört es viel eher in den Salon, als in den feierlichen Ernst der Kirche. Die Musik ist wenigstens melodisch wohllautend und symphonisch im Ganzen natürlich, zwei Eigenschaften, die man heutzutage leider nur zu oft vermisst. Auf ein paar Dinge wollen wir nicht unterlassen den Componisten aufmerksam zu machen. Zuerst möge derselbe doch nie vergessen, durch welche Mittel eine Gliederung im Musikstücke hervorgebracht wird. Ebensowenig wie sich eine Rede auch nur denken liesse, ohne eine sinnvolle Gliederung in einzelne Abschnitte und Sätze, die in mehr oder weniger innigen Beziehungen zu einander stehen, lässt sich auch nicht ein vernünftiges Musikstück herstellen, in welchem sich eine ähnliche Gliederung nicht bemerklich macht. Die Idee einer »unendlichen Melodie« — beiläufig erwähnt — wie sie neuerdings von einigen Leuten als Axiom hingestellt worden ist, beruht auf der vollständigsten Negirung jener allerersten Grundwahrheit. Wodurch wird nun aber in der Musik jene Gliederung erzeugt? Aehnlich, wie in der Rede das Subject und das Prädicat die Hauptbestandtheile des Satzes bilden, so giebt es auch in dem musikalischen Satze zwei Factoren, welche zur Bildung der musikalischen Phrase durchaus nothwendig sind; diese sind das Thema und die Cadenz. Jede musikalische Phrase muss mit einem Thema beginnen und mit einer Cadenz abschliessen. Die verschiedene Form der Cadenzen, die Art ihrer Verbindung mit dem Thema, die gegenseitigen Beziehungen der Themata verschiedener Phrasen bilden die Motive, durch welche der mehr oder minder innige Zusammenhang der Phrasen hauptsächlich vermittelt wird. Ich habe oben gesagt, dass das in Rede stehende Musikstück des Herrn Fitzenhagen in melodischer und symphonischer Beziehung gesund und natürlich sei. Dies ist es zumeist dadurch, dass der Componist vernünftige Themata bildet und deutliche Cadenzen macht. Nur an einer Stelle weicht er von diesem lobenswerthen Gebrauche ab, allerdings nur durch die Auslassung einer einzigen Note; aber eben diese eine Note ist entscheidend: es ist dies der fehlende Auftakt *b* in der Violoncellstimme, Takt 13 vom Anfange bei der ersten Wiederholung des Themas. Durch seine ganz unmotivirte Fortlassung wird das Thema zerstört und die Cadenz verdunkelt. Ich setze die Stelle her:



Die erste musikalische Phrase soll offenbar bis zu der ganzen Note *f* in der Violoncellstimme gehen, schliesst also mit einer halben Cadenz (von Tonica zu Dominante) ab:

6



Dies würde auch dem Hörer sofort klar werden, wenn nun die Reprise das Thema wieder mit dem Auftakt ₃ begönne; da dieser aber fehlt, so kommt der Hörer sehr leicht in Versuchung, die Wendung vom 7. zum 8. Takte für eine ganze Cadenz nach *Es* anzusehen:



wozu ihn noch überdies die überleitende Septime *as* gegen *b* verleitet. Es würde also dadurch der Schluss der ersten Phrase auf eine andere Stelle, nämlich einen Takt später verlegt werden. Da nun aber diese letztere Annahme sehr natürlich ist, weil die halbe Cadenz, welche eigentlich den Abschluss der Phrase bilden soll, in sehr abgekürzter Form erscheint, die Wendung vom 7. zum 8. Takte dagegen als eine sehr wohl eingeleitete ganze Cadenz, so wird dadurch für den Hörer der Beginn der Reprise völlig in Unsicherheit gebracht. Vor solcher »Verdunkelung des Thatbestandes« muss sich der Componist nach Möglichkeit hüten und zwar wäre dies hier auf die einfachste Weise geschehen, wenn die Reprise gleichfalls mit dem Auftakte begonnen hätte. Die alsdann entstehende Octavenfortschreitung zwischen Violoncell und Bass hätte sich auf leichte Weise vermeiden lassen, ja selbst wenn sie stehen bliebe, wäre sie weniger zu tadeln als jene Unklarheit in der Gliederung. Der Componist wende nicht ein, dass eine Ausstellung, die sich nur auf eine einzige Note bezieht, zu unbedeutend wäre, um so ausführlich besprochen zu werden. Gerade weil Referent dem Componisten natürliches Gefühl zutraut, hält er es für wichtig ihn darauf aufmerksam zu machen, wo er diesem Gefühle aus irgend einer Caprice nicht gefolgt ist.

Die zweite Ausstellung bezieht sich auf den Schluss des ganzen Stückes, den ich gleichfalls hierher setze:



Wenn sich auch der Abschluss mit der Terz in der Hauptstimme noch allenfalls vertheidigen lässt, wiewohl er recht manirirt erscheint und keineswegs wohlthuend wirkt, so ist doch geradezu geschmacklos die Wendung des Basses in den drei letzten Takten. Es macht diese den Eindruck, als wenn ein liebliches und freundliches Gesicht, in dessen wehmüthige Züge man gern eine Zeit lang still hineingeschaut hat, im Augenblick, wo man sich von ihm wegwendet, sich widerwärtig verzerrte; denn eine Verzerrung entsteht immer, wenn der natürliche Ausdruck übertrieben wird. Eben dies ist die Klippe, an der manche gut beanlagte Talente scheitern: sie wollen zu viel geben, und um nur originell zu erscheinen, werden sie bizarr. Die beiden vom Referenten getadelten Stellen sind offenbar auf diesem Grunde erwachsen. So geringfügig sie auch erscheinen mögen und so verschämt gleichsam und verstohlen sich in ihnen jene Originalitätssucht auch geltend macht, so sind sie doch gerade recht bezeichnend. Referent erlaubt sich daher, den Componisten zu ermahnen, ja nicht auf dem in diesen beiden Stellen angezeigten Wege weiter vorzudringen, sondern auf dem gesunden und natürlichen Wege zu bleiben, den zu verfolgen er offenbar Geschick und Anlage hat, wie das ganze übrige Stück ausweist, sei es selbst auf die Gefahr hin, dass ihn der Vorwurf der Alltäglichkeit und Hausbackenheit von Seiten der Liebhaber des Schwülstigen und Gesuchten treffen möchte. *Reinhold Succo.*

Bücher über Musik.

Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. **Eduard Hanslick,** Professor an der Wiener Universität. Vierte, verbesserte Auflage. Leipzig, 1874. Johann Ambrosius Barth. 8°. X, 138 S. Pr. Mk. 2. 40.

Dieses Büchlein, dessen Werth und Bedeutung längst feststehen, wenn man auch die Mängel desselben nicht verkannt hat, liegt nun in vierter »verbesserter« Auflage vor, »die sich von der dritten (1865) durch keinerlei wesentliche Veränderung, sondern lediglich durch einige erweiternde Beisätze und stylistische Verbesserungen unterscheidet«. »Meine Ueberzeugungen«, sagt Herr Prof. Hanslick, »sind dieselben geblieben, desgleichen die Positionen der (nur noch schroffer sich gegenüber stehenden) Musikparteien der Gegenwart.«

Das Büchlein erschien zuerst im Jahre 1854 bei Rudolph Weigel, die zweite und dritte Auflage ebendaselbst 1858 und 1865 und zwar jede mit unwesentlichen Verbesserungen. Wenn der Verfasser, wie er schon in der zweiten Auflage und in jeder folgenden selbst versichert, sich der Mängel des Buches sehr lebhaft bewusst ist, so wäre es doch seine Pflicht gewesen, diese nun endlich zu beseitigen, vielmehr dem oft und recht lebhaft (zuerst von Prof. L. Bischoff in der Niederrhein. Musik-Zeitung vom 10. März 1855) ausgesprochenen Wunsche nachzukommen, seine Schrift zu einem vollständigen System der musikalischen Aesthetik auszuarbeiten. Dass »dergleichen gedankenmässige Entwickelungen, welche organisch aus der Ueberzeugung ihres Verfassers heraus wuchsen, sich späterhin mit jedem Jahre schwerer umformen lassen«, hat wohl seine Richtigkeit, kann uns aber gerade Herrn Prof. Hanslick gegenüber nicht als Entschuldigungsgrund gelten. Hoffen wir, dass Herr Prof. Hanslick sich die Musse gönnen kann und wird, der Kunstwissenschaft auf der Grundlage des vorliegenden ein umfassendes, das fragliche Thema erschöpfendes Werk zuzuführen.

Theater-Erinnerungen von Gustav zu Putlitz.

(Theater-Erinnerungen von Gustav zu Putlitz. 2 Bände. Berlin, Verlag von Gebr. Paetel. 1874. 8°. 259, 258 S.)

Der liebenswürdige Dichter und Mensch Gustav zu Putlitz hat kurz vor der ihm unerwartet gekommenen Berufung zur

Leitung der Karlsruher Bühne seine Erinnerungen, Erlebnisse und Erfahrungen, die er bis dahin (12. Juli 1873) seit nunmehr einem Vierteljahrhundert besonders in seiner Stellung als Leiter der Bühnen zu Berlin und Schwerin gesammelt hat, der Mit- und Nachwelt zu überliefern beschlossen, die uns hier in zwei Bändchen vorliegen. Man kann dem Verfasser für diese Bereicherung der Literatur über das deutsche Theater nur höchst dankbar sein. Der dramatische Schriftsteller, der Schauspieler und Leiter der Schauspiele, wie der Geschichtschreiber des deutschen Schauspiels finden in diesen Erinnerungen eine Fülle des Interessanten und Belehrenden. Weniger dagegen bietet Putlitz' Buch in musikalischer Beziehung, und dies Wenige beschränkt sich nur auf Mittheilungen über in der musikalischen Welt bekannte und berühmte Persönlichkeiten. Es mag uns gestattet sein, das Interessanteste hiervon zusammenzustellen.

Den Winter von 1849 auf 1850 brachte Gustav zu Putlitz in Paris zu, um die Franzosen an der Quelle kennen zu lernen, um daselbst Erfahrungen für die Gestaltung seiner dramatischen Erzeugnisse zu sammeln. Dort hat sich ihm besonders das Haus der einst gefeierten Sängerin Frau Unger-Sabatier geöffnet, die im Winter in Paris lebte, sonst in ihrer Villa in Florenz oder auf ihrem Gute im südlichen Frankreich. Putlitz hatte sie schon früher in Florenz kennen gelernt. In Paris »versammelte sie allwöchentlich einen kleinen Kreis von Freunden in ihrem Salon und bot ihm musikalische Genüsse, an denen sie sich selbst, mit zwar fast verschwundener Stimme, aber mit solcher Meisterschaft des Gesanges und dramatischen Ausdrucks, mit so geistvoller Auffassung betheiligte, dass sie die Hörer unwiderstehlich mit fortriss. Dabei war sie so anspruchslos natürlich, so wohlwollend und aufmunternd, dass man sie ebenso lieb gewinnen als bewundern musste. Sie hatte damals eine Schülerin, die Tochter einer früheren Collegin aus Dresden, Emmy la Grua. Von der Natur war das noch ganz junge Mädchen überreich für den mit Begeisterung gewählten Künstlerberuf ausgestattet. Schönheit, glänzende Stimme, unverkennbare dramatische Begabung bewies sie uns schon in dem kleinen Salon ihrer mütterlichen Lehrerin. Eine reiche Vorbildung hatte sie bereits mitgebracht. Der Vater war Italiener, die Mutter früher selbst geschätzte Sängerin, und so lernte und sprach das einzige, auf's Sorgsamste erzogene Kind die lebenden Sprachen, jede mit der Fertigkeit der Muttersprache, und war musikalisch von der Mutter trefflich vorbereitet auf die letzte Ausbildung, die ihr die Freundschaft der Frau Unger-Sabatier gesanglich und dramatisch so aufopfernd und mütterlich ertheilte. Die Proben ihrer Fortschritte, die Emmy la Grua an den musikalischen Abenden ihrer Meisterin gab, hatten etwas überaus Reizendes. Der Ernst, mit dem die Aufgabe von Beiden ergriffen wurde, die Unermüdlichkeit, um Vollendetes zu erreichen, die Freude an dem Gelingen, musste die Zuhörer mit fortreissen, und Alle nahmen auch so warmen Antheil an den sich vor ihnen so glänzend entwickelnden Künstlerhoffnungen des jungen Mädchens, die schon in wenig Monaten die Feuerprobe des ersten öffentlichen Auftretens bestehen sollten, als wäre es eigenes Geschick. Einem Versuch der Stimme in den weiten Räumen der Grossen Oper an einem Nachmittage, als das Haus leer war, wohnten wir Alle bei, und er fiel so glänzend aus, dass der anwesende Auber die junge Sängerin sofort für die Hauptrolle seiner neuen Oper »L'enfant prodigue« verlangte, und der Director der Pariser Oper, wenn auch vergebens, versuchte, Emmy la Grua an Paris zu fesseln. Das Theater in Dresden, mit dem die Kunstnovize bereits einen Contract auf ein Jahr abgeschlossen hatte, löste denselben nicht, und so musste es bei dem ersten Auftreten in der Vaterstadt Dresden bleiben. Aber es waren nicht allein musikalische Genüsse, die der Salon Unger-Sabatier bot. Kunst, Literatur, Wissenschaft nach allen Seiten wurde besprochen, und namentlich deutsches Wissen und Schaffen fand den Boden einsichtsvollster Beachtung.« Als die Mobilmachung Herrn v. Putlitz wieder unter die Waffen rief, reiste er zugleich mit Emmy la Grua und ihrer Mutter von Paris ab. »In Köln nahm ich Abschied von den Damen und bin Emmy la Grua nicht wieder begegnet, obgleich sie in Paris, Wien, Petersburg erfolgreich auftrat und sich von der Newa bis zum Ebro einen guten Künstlernamen machte, jetzt sogar, wie ich glaube, selbstleitend an der Spitze eines Opernunternehmens in Spanien steht.«

An dem Abende vor seiner Abreise nach Deutschland sollte die italienische Oper in Paris eröffnet werden, und Henriette Sontag als Somnambula, zum ersten Mal in Paris seit ihrem Rücktritt von der Bühne und ihrer Verheirathung mit dem Grafen Rossi wieder auftreten. Kapellmeister Karl Eckert, sein Berliner Landsmann und längst Bekannter, damals auf besondern Wunsch der Gräfin Rossi an der Pariser italienischen Oper angestellt, hatte Putlitz ein Billet zur Vorstellung vom Impresario Lumley zu verschaffen gesucht. »Das Ereigniss (des ersten Wiederauftretens der Sontag) erregte ungewöhnliche Spannung, und ein heftiges Für und Wider über das Wagniss, obgleich Gräfin Rossi bereits in London bewiesen hatte, dass sie in ihrem Fach immer noch die erste Sängerin der Welt sei. Gerade dieser Beweis, im Auslande gegeben, machte die Pariser misstrauisch. Man will sich dort seinen Enthusiasmus selber machen, noch mehr, man nimmt anmaassend das Recht in Anspruch, dass ohne den Werthstempel Pariser Anerkennung überhaupt keine Berühmtheit existirt. — Die Stimmung für Henriette Sontag war eine getheilte im Publikum, das damals in der italienischen Oper in Paris, dem einzigen Theater, das sich ganz frei hielt von der sonst schon übermässig herrschenden Claque, allein den Ausschlag des Erfolges gab. Die berühmte Sängerin trat auf, aber kein Zeichen des Beifalls, den schon ihr Name berechtigt hätte, empfing sie. Die Wohlgesinntesten verlangten, sie solle sich ihren Pariser Ruhm selbst erringen. Ja, man fühlte ein stilles Widerstreben gegen die Anerkennung. Aber da entfaltete die Sängerin die unvergleichliche Kunst des Gesanges, für die keine Schwierigkeit zu existiren schien, und überwand im Sturm jedes Vorurtheil und eroberte spielend, lächelnd den vorenthaltenen Beifall, der schon nach dem ersten Finale mächtig hervorbrach, und nun, immer gesteigerter, bis zum Schluss der Oper vorhielt. Damit war das Schicksal der italienischen Saison entschieden, und Henriette Sontag in allem Glanz für Paris adoptirt.« v. Putlitz hebt noch an Henriette Sontag die Anmuth, Liebenswürdigkeit und ein ebenso menschlich gütiges, als künstlerisch ernst begeistertes Herz hervor und vergleicht dann eine andere Darstellerin der Nachtwandlerin, Jenny Lind, mit ihr. »Wenn diese, an Kunst des Gesanges, an eigentlich italienischem Stil, ja fast an Schönheit der Stimme der Sontag nachstand, so überragte sie dieselbe doch in ihrer eigenthümlichen selbstgeschaffenen Auffassung, der ein wunderbar rührender Schmelz der Stimme unwiderstehlichen und unvergesslichen Reiz verlieh.«

»Ein Jahr später (1850) sah ich die Sontag in London als Regimentstochter, die sie mit dem Uebermuth eines vierzehnjährigen Mädchens sang und darstellte, aber erst wieder ein Jahr darauf, zum letzten Mal, in Hamburg, in voller Entfaltung ihrer Gesangs- und Darstellungskunst, das Höchste bietend, was mir überhaupt von der Bühne entgegengetreten ist — ihre Susanne in Mozart's Figaro. Mag vielleicht eine virtuose Italienerin ihre Somnambula, eine coquette Französin ihre Regimentstochter erreichen können! die Susanne des deutschen Meisters war in der Wiedergabe der deutschen Henriette Sontag unübertrefflich vollendet, und das ebenso im Gesang als im Spiel.«

»Auch in Hamburg musste sich die Künstlerin ihren Erfolg

erst erobern. Man war darüber verstimmt, abnorme Preise zu zahlen, um eine Sängerin zu hören, die, wie man wusste, das vierzigste Lebensjahr überschritten hatte. Ausserdem hatte die Hamburger Bühne gerade damals eine Sängerin im Fach der Sontag, die man mit Recht sehr schätzte, aber die eine nicht unbedeutende Partei von Theaterhabitués mit Unrecht für unübertrefflich hielt. *) Diese Partei nahm nun die Erfolge der Sontag wie eine Beleidigung und Herabsetzung des heimischen Lieblings, und es verlautete von einer beabsichtigten Demonstration für diesen am ersten Abend, an dem die beiden Sängerinnen zusammen auftreten würden. Das wusste das ganze Publikum, und ungeschickte, aber wohlwollende Absicht benachrichtigte durch anonyme Briefe sogar Gräfin Rossi davon und warnte und beschwor sie, nicht im Figaro zu singen, da ihre Hamburger Rivalin als Page auftreten solle. Henriette Sontag legte die Warnungsbriefe ruhig bei Seite und erschien als Susanne auf der Bühne. Und nun umspielte, umsang sie den Pagen, den sie keinen Moment aus den Augen liess, zog ihn so in ihr Spiel hinein, dass es unmöglich gewesen wäre, dem Cherubim, der zufällig nur mit Susanna zugleich auf der Bühne erscheint, auch nur den geringsten Beifall zu spenden, der nicht nothwendig und ganz der Susanna mitgegolten hätte. Dass dieser Beifall nun immer ein wahrer Sturm war, versteht sich von selbst, aber er blieb auch der Susanna allein treu, und nie ist ein verdienterer einer Künstlerleistung gespendet worden.«

Im Jahre 1852 lernte v. Putlitz den Componisten Friedrich von Flotow näher kennen, mehrere Jahre darauf war er sein Tischnachbar, und v. Flotow fragte ihn, ob er ihm wohl eine kleine einactige Oper, die bereits in Paris aufgeführt sei, für die deutsche Bühne bearbeiten wolle. v. Putlitz sprach aber sein Bedenken gegen eine einactige Oper für Deutschland aus und so beschlossen Beide, nur die Grundidee beizubehalten und aus dem Stoff eine dreiactige Oper zu machen, für die Flotow gleich die Musik seiner französischen Operette über Bord warf. Es entstand nun eine ganz neue Oper »Indra«, die Beide gemeinsam auf Putlitz' Gute vollendeten. »Ebenso leicht, als es sich mit dem immer zufriedenen Componisten lebte, ebenso vortrefflich arbeitete es sich mit ihm. Seine genaue, in Paris gewonnene Kenntniss der technischen Anforderungen der Bühne liess niemals auf zeitraubende Abwege kommen, und die schnelle Empfänglichkeit, mit der er eine zusagende Situation, bequem componirbare Verse sofort in Musik setzte, war ungemein anregend.« So erzählt v. Putlitz, dass in nicht mehr als einer Viertelstunde die beste Nummer der Oper, das sogenannte Waldlied, in Dichtung und Composition entstanden, und kein Wort, keine Note daran geändert worden. »Ohne Streit ging es zuweilen auch nicht ab, wenn der Componist einmal den Versen bei der Composition beliebig Füsse zugesetzt oder fortgestrichen hatte, die jedem metrischen Gefühl Hohn sprachen, oder ein Wort, mitunter einen ganzen Vers auf dem Vocal *A* verlangte, oder gar bei einem Ensemble, weil er die Stimme brauchte, eine Figur mit hineinzog, die nach dem Plan des Stückes absolut nicht auf der Scene sein konnte; aber gegenseitige Concessionen, meist freilich von meiner Seite, suchten auch diese oft heftig genug verfochtenen Differenzen zu schlichten. Wir hatten uns auch dafür unser technisches Wort gebildet: ,Ah, Monsieur, quand on a du talent!'« Beide fassten den Plan, um sich das ländliche Zusammenarbeiten zu verschönen, eine kleine Oper gemeinsam zu schaffen und dieselbe an Ort und Stelle mit Dilettanten aufzuführen. Wilhelm Camphausen malte die Decorationen zu dieser Oper, welche »Rübezahl« hiess. Die Aufführung gelang vortrefflich und brachte Componisten und Librettisten auf die Idee, diese kleine Oper zu einer dreiactigen zu erweitern. »Das war der grösste Irrthum«, gesteht v. Putlitz. »Hätten wir die kleine Operette gelassen, wie sie war, hätte sie sich vielleicht auch auf der grossen Bühne eine bescheidene Stelle erobert; aber in der Umgestaltung, in der gerade ihr Vorzug, eine anmuthige Naivetät, verloren ging, in der Vieles dünn, fadenscheinig und der leichte Aufbau zur Gebrechlichkeit eines Spielzeuges ausgerenkt wurde, konnte sie keinen Eindruck machen.« »Unsere ,Indra' hatte dafür einen recht freundlichen Erfolg aller Orten. Zur ersten Aufführung gelangte die Oper in Stettin, wo der Director Hein das kleine, geschmackvolle Theater mit Umsicht und einer für ein Unternehmen auf eigene Gefahr überraschend glänzenden Ausstattung leitete. Die Oper, sehr geschmackvoll ausgestattet, ging vortrefflich und machte freundlichen Eindruck, der sich dann in Berlin wiederholte, wo Frau Köster-Schlegel eine poetische rührende Figur aus der Indra schuf und namentlich mit dem so schnell gedichteten und componirten Waldliede einen grossen, wohlverdienten Erfolg errang.« — Mit der geglückten »Indra« und dem, für die grosse Bühne wenigstens verunglückten »Rübezahl« schliesst v. Putlitz' Thätigkeit als Operntextdichter. v. Flotow siedelte nach Wien ganz über und mit einem andern Componisten zusammenzuarbeiten schlug ihm jedesmal fehl.

(Schluss folgt.)

*) Es war die Sängerin Mad. de la Grange. *D. Red.*

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël.**)

Zweite Folge.

Sechsstimmige Madrigale (1579—1594).

(Fortsetzung aus Nr. 5.)

VIII.

[1584] DI GIO. ANDREA DRAGONI | MAESTRO DI CAPELLA | DI S. GIOVAN LATERANO, | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A SEI VOCI; | Nuouamente posti in luce. | [Buchdruckerzeichen mit der Inschrift: IN TENEBRIS FVLGET.] IN VINEGIA Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. | M D. LXXXIIII.

[Biblioth. Cassell. Mus. Quarto 78, 8.]

In Quarto. Canto A—C. Tenore D—F. Alto G—I. Basso K—M. Quinto N—P. Sesto Q—S.

[Giov. Andrea Dragoni dedicirt dem Sign. Lucio Savello, welchem er früher schon einen Theil seiner fünfstimmigen Madrigale gewidmet hatte, zur Feier seiner Vermählung mit Placidia Colonna die ersten von ihm componirten sechsstimmigen Madrigale. Rom 12. Mai 1584.]

INHALT.

1. *Epitalamio nelle nozze de gli Illustrissimi Signori Il Signor | Lutio Sauello, & la Signora Placidia Colonna*
   Prima parte: *Vien Placida di luce*
   Seconda parte: *Giungi al carro legieri*
   Terza parte: *Quali serano i carmi*
   Quarta parte: *Saldo come colonna*
   Quinta parte: *Perche a voi*
   Sesta & ultima parte: *Nel fin tuoni & sfauilli*
2. Prima parte: *L'huom che'l ciel rese*
   Seconda parte: *Di puro auorio.*
3. *Nouello sol celeste.*
4. Prima parte: *Scielti arboselli*
   Seconda parte: *Dimel du chiaro.*
5. Prima parte: *Dolci ben nati*
   Seconda parte: *Forbite perle*
6. Prima parte: *S'al ardente desio.*
   Seconda parte: *Ma con leggiadro stil.*
7. Prima parte: *Fera stella crudel*
   Seconda parte: *E gia per corre.*
8. Prima parte: *Chiaro soaue auenturoso fonte*
   Seconda parte: *Quanto sarei beato.*

9. Prime parte: *Ecco ch'un'altra volta*
Seconda parte: *E se di vero Amor.*

[Die Tavole (in fine) enthält die obigen Textanfänge in alphabetischer Folge.]

IX.

[1590] IL PRIMO LIBRO | DE MADRIGALI | A SEI VOCI | *DI GIOVANNI CROCE CHIOGGIOTO.* | Nouamente composte, & daté in luce. | CON PRIVILEGIO. | [Buchdruckerzeichen mit der Inschrift: AEQVE BONVM ATQVE TVTVM]. IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti. M D XC.

[Biblioth. Casseli. Mus. Quarto 78, 9.]

In Quarto. Canto A—C. Tenore D—F. Alto G—I. Basso K—M. Quinto N—P. Sesto Q—S.

[Giovenni Croce widmet diesen ersten Theil seiner sechsstimmigen Madrigale Guglielmo und Carlo Helmen. Venedig 20. Aug. 1590.]

TAVOLA DELLI MADRIGALI (in fine).

1. *Valli profunde* (I. parte)	6. *Chi crederia* (I. parte
Erme campagne (II. parte)	*Io si perche lo proua* (II. p.)
2. *Lieta spiegaua un giorno* (I. p.)	7. *A dio caro il mio Tirsi*
Amati Lauri e Mirte (II. p.)	8. *O gratiosa e cara anima mea*
Tu sebeto gentile (III. p.)	9. *Deh non mi far languire*
Vermiglie Rose e gigli (IV. p.)	10. *Bocca soaue e cara*
Vaghi e cari Augellini (V. p.)	11. *Tirsi morir volea* (I. p.)
O Coridon felice (VI. & vltime p.)	*Freno Tirsi il desio* (II. p.)
3. *Chiudea le luci Aminta*	*La bella Ninfa sua* (III. p.)
4. *Occhi un tempo mia vita*	*Cosi moriro* (IV. & vltima p.)
5. *S'a la gelata mia timida*	*IL FINE.*

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Die »Neue fr. Presse« lässt sich aus Berlin schreiben: Es existirt gegenwärtig wieder der Plan, hier eine Komische Oper zu errichten. Die Idee in der Form, in der sie jetzt auftritt, scheint zur Verwirklichung ungemein geeignet, da sie eine Ergänzung der königlichen Oper bilden würde. Man will nämlich die Komische Oper in einem nicht grossen, sehr comfortabel eingerichteten Locale installiren; es sollen einstweilen nur zwei erste Kräfte engagirt, um so mehr Gewicht soll aber auf das Ensemble gelegt werden. Die Vorstellungen würden, nach Pariser Muster, später als bisher üblich beginnen. Es soll sich bereits eine Anzahl von Capitalisten mit künstlerischen Kräften in Verbindung gesetzt haben, um das Project seiner Ausführung näher zu bringen.

✱ In **Braunschweig** ging am 13. Februar auf dem herzogl. Hoftheater eine neue Operette: »St. Andreastag«, Dichtung von Reinhardt Otto, Musik vom herzogl. Hofmusikdirector Carl Zabel in Scene und soll sich, dortigen Berichten wenigstens nach, einen grossen Erfolg errungen haben.

✱ **Leipzig.** Die Woche vom 30. Januar bis 5. Februar war im vollsten Sinne des Wortes eine Musik- und zwar eine recht eigentliche Brahms-Woche, denn überall wetteiferte man hier dem in Leipzig anwesenden Componisten durch Vorführung seiner Werke die Anerkennung und Verehrung, welche derselbe in hiesigen Kunstkreisen geniesst, an den Tag zu legen. Der Raum gestattet uns nicht auf alles Einzelne näher einzugehen, daher sei nur registrirt, dass Freitag den 30. Januar der hiesige Zweigverein des Allgemeinen deutschen Musikvereins einen Brahmsabend veranstaltete, in welchem nur Tonschöpfungen — Kammermusik- und kleinere Gesangs-Werke — dieses Componisten zur Aufführung kamen, sowie dass am Sonntage den 1. Februar in der zweiten Kammermusikaufführung im Saale des Gewandhauses ebenfalls zwei grössere Werke dieses Tonsetzers vorgeführt wurden: Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente (Op. 25, G-moll) und Variationen und Fuge über ein Thema von Händel (Op. 24, B-dur, Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen), in denen der Componist zugleich als Clavierspieler thätig war. Neben diesen beiden genannten Werken kam noch *Beethoven's* Streichquintett (Op. 29, C-dur) zu Gehör. Auch in dem Dienstag den 3. Februar im Saale des Gewandhauses abgehaltenen Concert des Pauliner-Sängervereins brachte man (unter des Componisten eigener Leitung) ein grösseres Tonwerk von *Brahms* »Rinaldo« für Tenorsolo, Männerchor und Orchester zur Aufführung. Dasselbe füllte den zweiten Theil. Der erste Theil enthielt: Ouverture zu Ruy-Blas von *Mendelssohn*, zwei Lieder »Liebestreue« von *J. Brahms* und »Ständchen« von *R. Franz*, Arie aus *Gluck's* Iphigenie (gesungen von Frl. Gutzschbach), Sanctus aus der Vocalmesse von *Liszt*, Gebet von *Seifriz*, drei Männerchöre: a) »Grüss Gott, Frühling« von *Mühldorfer*, b) Tragische Geschichte, c) Norwegisches Volkslied von *Södermann* und ein Clavierconcert von *S. de Lange* aus Rotterdam, letzteres vom Componisten selbst gespielt. — Nur in dem gleichfalls Dienstag den 3. Februar abgehaltenen siebenten Euterpeconcerts hatte man keine Composition von Brahms auf das Programm gestellt; vermuthlich nur, weil derselbe nicht, wie Bosko, an verschiedenen Orten zugleich sein konnte. Dasselbe wies auf: Ouvertüre zu »Die Hebriden« von *Mendelssohn-Bartholdy*, Arie aus »Idomeneo« von *Mozart* (gesungen von Frl. Nathalie Iretzky aus Petersburg), Serenade für Streichorchester (F-dur) von *Robert Volkmann*, Gesangsstücke mit Pianofortebegleitung: a) Morgenlied von *A. Rubinstein*, b) Mazurka von *F. Chopin* und Symphonie (Nr. 2, C-dur) von *R. Schumann*. — Dafür zeigte sich in dem alljährlich regelmässig zum Besten des Orchester-Pensionfonds stattfindenden Concert (Donnerstag den 5. Februar) Brahms wieder in dreifacher Eigenschaft vor dem Publikum, als Dirigent, Componist und als Pianist. Das Programm dieses überaus interessanten Concertes enthielt vorwiegend Novitäten und hatte folgende Ordnung: Präludium (Nr. 4 aus dem wohltemperirten Clavier), Choral und Fuge (Orgelfuge Nr. 12 Bachausgabe 15. Jahrg.) von *Bach*, für Orchester bearbeitet von Abert (Leipzig bei R. Seitz erschienen), Suleika von *Franz Schubert*, gesungen von Frau Amalie Joachim, Variationen über ein Thema von Haydn für Orchester von *J. Brahms*, Rhapsodie (Fragment aus Goethe's Harzreise im Winter) für eine Altstimme, Männerchor und Orchester von *J. Brahms*, vorgetragen von Frau Joachim und Mitgliedern des Pauliner-Sängervereins (letztere beiden Werke bei Simrock in Berlin erschienen), Ouverture zu Goethe's »Hermann und Dorothea« von *R. Schumann*, Liebeslieder-Walzer für das Pianoforte zu vier Händen und vier Solostimmen von *J. Brahms*, vorgetragen vom Componisten und Herrn Kapellmeister Reinecke, Frau Peschka-Leutner, Frau Joachim, Herren Ernst und Gura, endlich drei ungarische Tänze für Orchester ebenfalls von *Brahms*. Die Aufnahme, welche Brahms sowohl als Componist wie als Dirigent und Pianist seitens des hiesigen Publikums fand, war selbstverständlich eine überaus warme und herzliche, am Schlusse des Concertes wurden dem genialen Künstler stürmische Ovationen gebracht.

✱ **Leipzig.** Das achte Euterpeconcert (Mittwoch den 11. Februar) wurde mit einem Charakterbilde »Faust« von *A. Rubinstein*, einem an geistvollen drastischen Einzelgängen reichen Tongemälde eröffnet, welches hier zum ersten Male zur Aufführung gelangte, aber trotz ganz anerkennungswerther Ausführung nur auf einen Theil des Publikums einen entschieden günstigen Eindruck zu machen schien, während sich ein anderer wieder gänzlich passiv verhielt. An dieses Charakterbild schloss sich *R. Schumann's* Violoncell-Concert, von Herrn Kammervirtuos Leopold Grützmacher aus Meiningen in stilvoller Weise gespielt. Die Mitte des Concerts füllte *Beethoven's* Symphonie Nr. 7 (A-dur) aus. Die unmittelbare Daraufolge einer Romanze von *R. Volkmann* für Violoncell mit Pianofortebegleitung wollte uns anfangs zwar nicht recht passend erscheinen, jedoch gewann auch diese kleinere Tonpièce durch ihren Melodienreiz, sowie ihr poetisches Wesen, — von Herrn L. Grützmacher überdies noch in schön gesangvoller Weise vorgetragen — sehr bald unser Interesse, sodass wir uns mit ihrer Vorführung auch an diesem Platze schliesslich einverstanden erklärten. Die Schlussnummer bildete *C. Goldmark's* Ouverture zu »Sakuntala«. Dieses Werk scheint zu den Paradestücken des Euterpeorchesters zu gehören, denn unseres Wissens wurde dasselbe schon ein- oder zweimal hier aufgeführt. In der That schillert und glitzert darin das Orchester auch in allen Tonbrillanten. Die Ouverture erinnert in ihrem üppig schwellenden Melodieergusse (bei allerdings nicht ganz conciser Form) vielfach an die glühende Phantastik und den schwellenden Bilderreichthum indischer Poesien und darf als eine höchst gelungene Toncopie der freilich mehr lyrischen, oder besser gesagt idyllischen, als eigentlich dramatischen Dichtung des Kalidasa bezeichnet werden.

Im fünfzehnten Gewandhausconcerte (Donnerstag den 12. Februar) bekamen wir zu hören: Ouverture zu »Jessonda« von *Spohr* (in Leipzig zum ersten Male aufgeführt den 9. Februar 1824) — Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa aus Goethe's »Faust« von *M. Hauptmann* (instrumentirt von Franz von Holstein), gesungen von Frau Seubert-Hausen aus Mannheim — Concert für die Violine von *Albert Dietrich*, vorgetragen von Herrn Concertmeister Lauterbach aus Dresden (neu, Manuscript) — Lieder mit Pianoforte: a) Der Umherirrende von *J. Haydn*, b) Der Asra von *A. Rubinstein*, c) »Schlaf ein, holdes Kind« von *Rich. Wagner* — Adagio und Rondo aus dem Concerte für Violine von *Julius Rietz* und Symphonie (Nr. 8, F-dur) von *Beethoven*. Herr Concertmeister Lauterbach besitzt, wie bekannt, alle technischen und künstlerischen Qualitäten eines

Violinspielers ersten Ranges und brachte das zwar in noblem Stile gehaltene, aber sehr schwierige und nicht durchgängig dankbare Concert von Dietrich, sowie die beiden hier schon bekannten Concertsätze von Rietz zu trefflicher Geltung. Auch Frau Seubert-Hausen fand, namentlich in den Liedervorträgen, günstige Aufnahme und musste das Lied von Wagner sogar da capo singen.

✱ **Pest.** Wie aus Pest, 14. Februar, berichtet wird, ist unter sechs Concurrenten Ybl mit der Ausarbeitung des Planes für das ungarische Opernhaus betraut worden.

✱ **Weimar.** Die Oper »Rosamunde und der Untergang des Gepidenreichs« von *Rich. Metzdorff* ist von der hiesigen Hofbühne zur Aufführung angenommen worden. Die Proben sollen schon im März beginnen.

✱ [Preisbewerbung bei der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.] Das Directorium der Königl. Akademie der Künste zu Berlin erlässt unterm 11. Febr. d. J. folgende Bekanntmachung über die Bewerbung um den Michael Beer'schen Preis:

Die diesjährige Concurrenz um den Michael Beer'schen Preis, zweiter Stiftung, zu welcher Bewerber aller Confessionen zugelassen sind, ist für Musiker bestimmt.

Die Akademie stellt folgende Aufgabe: Die Composition des 130. Psalms (Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir) deutsch nach Luther's Uebersetzung für Soli, Chor und kleines Orchester, und zwar Vers 1 und 2 fünfstimmiger Chor, V. 3 und 4 Terzett, V. 5 und 6 fünfstimmiger Chor a capella, V. 7 Solo für Bass, V. 8 fünfstimmige Fuge.

Der Termin für die kostenfreie Ablieferung der Concurrenz-Arbeiten an die Königliche Akademie ist auf den 1. Juni d. J. festgesetzt.

Die eingesandten Arbeiten müssen mit folgenden Attesten und Schriftstücken begleitet sein:

1) mit einem Attest, dass der Concurrent ein Alter von 22 Jahren erreicht hat;

2) mit einem kurzen Lebenslauf, aus welchem der Gang seiner Studien hervorgeht;

3) mit einer schriftlichen Versicherung an Eidesstatt, dass die eingereichte Arbeit ohne fremde Beihülfe von ihm ausgeführt ist.

Der Preis besteht in einem einjährigen Stipendium von 750 Thlr. zu einer Studienreise nach Italien, unter der Bedingung, dass der Prämiirte sich 8 Monate in Rom aufhalten und unter Beifügung einiger Arbeiten über seine Studien an die Königliche Akademie halbjährlichen Bericht erstatten muss.

Die Zuerkennung des Preises erfolgt in der öffentlichen Sitzung am 3. August d. J.

✱ [Neue Opern.] Die italienischen Maestri Libani und Soffredini arbeiten jeder an einer neuen Oper: »Sardanapalo« heisst die des Ersteren und »La Fidanzata del fiume« die des Anderen. — In Parma haben Petrella's »I Promessi Sposi« bei ihrer neulichen ersten Aufführung im Theatro regio Fiasco gemacht. — In Triest hat sich Campana's Oper »Esmeralda« bei ihrer ersten Aufführung grossen Erfolg errungen; nur mässigen Success hat dagegen in Turin bei ihrer jüngst erfolgten ersten Aufführung die Oper »Re Manfredi« von Montuoro gehabt.

✱ [Reclame.] Wie sehr die Reclame in den Zeitungen sich breit zu machen sucht, zeigt folgende Erklärung der Berliner National-Zeitung: »Von Musikverlegern sind uns in der letzten Zeit wiederholt Inserate zugesandt, deren Abdruck an die Bedingung geknüpft war, dass das in ihnen Empfohlene durch eine vorausgeschickte Reclame in den redactionellen Spalten dem Publikum ans Herz gelegt würde. Wir sprechen hier die nachdrückliche Bitte aus, uns mit allen derartigen Heimsuchungen verschonen zu wollen, denn sie schieben den beiden Theilen unseres Blattes einen Zusammenhang unter, der zwischen ihnen nicht besteht.«

✱ Auszeichnungen:

Herr Hans von Bülow hat vom Grossherzog von Meiningen das Comthurkreuz erhalten.

✱ Ernennungen:

Der Opern-Dirigent des Breslauer Stadttheaters, Herr Kapellmeister Müller, wird einem Rufe nach Hamburg folgen.

In Gotha sind an Stelle Dr. Tempeltey's dem Geh. Cabinets-Secretär Becker (und nicht, wie nach damaligen Berichten in Nr. 2 dieser Ztg. mitgetheilt wurde, dem früheren Intendanten v. Meyern) die Functionen eines Coburg-Gothaer Hoftheater- und Hofkapell-Intendanten seit Anfang dieses Jahres übertragen worden.

An Stelle des nach Berlin berufenen Kapellmeisters W. Bargiel in Rotterdam wird Herr Musikdirector Gernsheim aus Köln treten.

Die Hofopernsänger Niemann und Betz in Berlin sind zu königl. Kammersängern ernannt worden.

✱ Todesfälle:

Zu Wien ist am 12. Febr. Vormittags 11 Uhr der ehemalige Ballet-musik-Director des Hofoperntheaters und Componist Mathias Strebinger gestorben. Er war 45 Jahre Mitglied des Wiener Hofoperntheaters.

Frau von Fassmann, die frühere Primadonna der Königl. Oper in Berlin, ist zu Cöslin gestorben.

Zu Berlin starb am Sonnabend den 7. Febr. an einer Herzlähmung der frühere Theaterdirector und gefeierte Tenorist Julius Mühling (geb. 1793 zu Peine im Braunschweigischen), der zuerst in Deutschland die Tantième einführte.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

[David Strauss.] Dem Daily Telegraph meldet man aus Berlin, dass Strauss zwei Werke unvollendet hinterlassen habe: »Ein Leben Lessing's« und »Ein Leben Beethoven's«. Wie der Würtembergische Staatsanzeiger mittheilt, hatte Strauss bestimmt, es möge über seinem Grabe der Mozart'sche Chor »O Isis« mit einem andern, von ihm selbst verfassten Texte gesungen werden. Allein als man diese Bestimmung in den Schriften des Verblichenen fand, war es zu spät, um den Wunsch noch erfüllen zu können.

[Dr. Ferdinand Hiller] hielt am 6. Februar im Saale der städtischen Tonhalle zu Düsseldorf einen öffentlichen Vortrag über »Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke«, der von dem zahlreich erschienenen Publikum mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Derselbe war auch um so interessanter, als Hiller mit dem italienischen Tonmeister in nahen freundschaftlichen Beziehungen gestanden hat, wodurch es ihm vergönnt war, viele noch unbekannte Thatsachen und charakterisirende Umstände mitzutheilen, die das Gesammtbild treffend und anschaulich in die Erscheinung treten liessen. Die Form des Vortrags war von derselben geistvollen Eleganz und Liebenswürdigkeit, die auch die Schriften Hiller's auszeichnen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. **6.** *N. R. Espadero:* Les oeuvres posthumes de L. M. Gottschalk. — *M. de Thémines:* La musique de Salon. — *Edm. Neukomm:* Les causes célèbres de la musique. Le Coeur de Grétry. I. Extraction du Richard Coeur-de-Lion.

The Athenaeum. Nr. **2415.** Musical Gossip.

The Choir. Nr. **377.** Handel in London. — *L. Ehlert:* Letters on Music. IX. Rob. Schumann. — Mr. T. L. Southgate on »God Save the Queen«. — Professor Ella's Lectures. 1873—74. Contin.

La Chronique musicale, Revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne; Directeur *Arthur Heulhard.* Paris. — Von dieser seit Juli 1873 erscheinenden ausserst elegant ausgestatteten musikalischen Zeitschrift haben wir bereits den Inhalt der Nrn. 1, 6, 8, 9 im vorigen Jahrgange d. Ztg. Spalte 446, 621, 733 und der Nr. 15 auf Sp. 109 dieses Jhrgs. mitgetheilt; die übrigen Nummern 2—5, 7, 10—14 sind uns jetzt erst zugegangen und können wir nicht umhin, den zum Theil sehr werthvollen Inhalt hier aufzuführen:

Nr. **2.** (15/7. 1873.) *Paul de Saint-Victor:* Légendes musicales. — *E. Thoinan:* Esquisse historique sur la presse musicale en France. 2e article. — *Charles Nuitter:* Curiosités des Archives de l'Opéra. (Les origines de l'Opéra-comique.) — *J.-B. Wekerlin:* L'Histoire en chansons (1870—72). — *Ernest David:* Lauro Rossi. — *Albert de Lasalle:* La Musique des Persans. (Musikbeil.: Hymne national Persan suivi de 10 airs populaires Persans pour le Piano par A. Lemaine.) — *A. Heulhard:* Revue musicale. — *O. Le Trioux:* Correspondance. Faits divers. Nouvelles (in jeder Nummer).

Nr. **3.** (1/8. 1873.) *Xavier Aubryet:* Grandeur et décadence musicales. Les théâtres lyriques à Paris. — *J.-B. Wekerlin:* L'Histoire en chansons (1870—72). Suite et fin. — *Charles Nuitter:* L'Opéra en juillet 1789 d'après le journal de Francoeur (m. Illustr). — *Ernest David:* Lauro Rossi. Suite et fin. — *P. Lacome:* Les Fondateurs de l'Opéra français. 2e article. (Mit Musikbeil. aus Werken von Colasse, Lulli und Campra.) — Docteur *Mandl:* Cours d'hygiène de la voix.

Nr. **4.** (15/8. 1873.) *Arthur Pougin:* Les concours du Conservatoire. — Palmarès du Conservatoire pour 1873. — *Charles Nuitter:* La salle de spectacle des Tuileries (m. Illustr.). — *H. Lavoix fils:* Un Virtuose en 1682 (Johann Paul von Westhoff, geb. zu Dresden 1656). (Musikbeilage: Suite pour le Violon sans basse continue par M. J. P. Westhoff.) — *A. Heulhard:* Bibliographie musicale. — *E. Mulsone:* Le Prix de Rome. École de musique religieuse (son palmarès pour 1873). (Schluss folgt.)

Dwight's Journal of Music. Vol. 33 Nr. **21.** Bach's Christmas Ora-

torio. (From the London Telegraph, Dec. 18.) — Concert Room Construction. (Contin.) — National Training School for Music. (London Telegraph, Dec. 19.)

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 7 u. 8. *W. Langhans*: Die Kgl. Hochschule für Musik in Berlin und Fr. Chrysander's Urtheil über dieselbe. — Winter-Saison in London, von B. A. E.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 6. Nuove pubblicazioni musicali del R. Stabilimento Ricordi (La Biondina di Gounod. — Album di Campana, Palloni, Luigi Ricci, Sgambati. — Album musicale del Trovatore).

Le Guide musical. Nr. 7. Correspondances.

Le Ménestrel. Nr. 11. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XIX. — *A. Pougin*: Christophe Colomb de M. Félicien David, au concert Danbé. — *A. Elwart*: Une visite au musée instrumental du Conservatoire national de musique.

Musica sacra, hrsg. von Dr. F. Witt. Nr. 2. *Fr. Witt*: Ueber das Taktiren der Compositionen des 18. Jahrhunderts. — *Fr. Witt*: Die Gründung des Cäcilienvereins für Böhmen, Mähren u. Oesterreichisch-Schlesien. — *J. Haller*: Aus dem Circulare des Ordinariats Trient an die Seelsorger.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 6. Recensionen. — Nr. 7. *Louis Köhler*: Eine Beethoven'sche Pause (im ersten Satze der C-moll-Sonate Op. 10 Nr. 1). — Recensionen.

The Orchestra. Nr. 541. Prof. Ella's lecture on ballet and dance music. (Contin.) — Sir Julius Benedict's lecture. — Liszt's career. — A training school for artists. — Musical biography.

The monthly musical Record. Nr. 38. *W. G. Cusins*: Messiah. An examination of the original and of some contemporary Mss. — Menetriers, Troubadours and Master-Singers. (Contin. Master-Singers.) — Messrs. Lebert and Stark's »Pianoforte School«. — Correspondence. Concerts.

Die Sängerhalle. Nr. 3. *Emil Weller*: Das historische Volkslied. Skizze. — *Wilhelm Goldbaum*: Hoffmann von Fallersleben.

Signale f. d. musikal. Welt. Nr. 10. Die Aufführung des Rubinstein'schen Oratoriums »Das verlorene Paradies« durch die Singakademie in Magdeburg. Am 22. Januar 1874.

The musical Standard. Nr. 497. Historical evolution of Wagnerism. (»On the Fusion of the Romantic and Classical Schools of Music, culminating in the works of Richard Wagner« by Ferdinand Praeger).

The musical Times. Nr. 372. *F. Weber*: Two theorists on operatic reform (Rich. Wagner and Francesco Algarotti). — *Henry C. Lunn*: Old music. — Reviews etc.

Wochenblatt, Musikalisches. Nr. 7. *W. Tappert*: Robin und Marion. Ein Singspiel (von Adam de la Hale) aus dem 13. Jahrhundert. (Nebst einer Musikprobe.) — Dr. *H. Kretzschmar*: Neue Werke von J. Brahms. (Forts.) — Berichte: Johannes Brahms in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 7. Kritiken. *Carl Stevogt*: Philipp Spitta's Johann Seb. Bach. I. Bd. (Schl.) — *A. Maczewski*: Selm. Bagge's Lehrbuch der Tonkunst. (Schl.)

Neue freie Presse. Wien. Nr. 3402. 11. Februar. *E. Ranzoni*: Die Entwürfe zum Beethoven-Denkmal.

Sitzungsberichte der philos.-philol. u. histor. Classe der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften zu München. 4. Heft. 1873. *Lauth*, über altägyptische Musik.

The Academy. London. Nr. 87. The Wagner's Society's second Concert. — *E. Prout*: Bach's »Christmas Oratorio«. — *F. Wedmore*: »Le Mariage de Figaro« at the Holborn Theatre and »The School for Intrigue« at the Olympic.

Deutsche Monatshefte. Hrsg. von R. Siemenroth. (Beilagen zum Deutschen Reichsanzeiger.) 1. Jhrg. 3. Bd. Heft 1. Hannoversche Tonkünstler.

Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft. Heft 2. Die Vocal- u. Instrumental-Musik aus der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71. (Forts. Hopffer-Mangold.)

Die Grenzboten. Nr. 6. *Wald. Stein*: Richard Wagner als Textdichter.

Wiener Abendpost. Nr. 7. *A. W. Ambros*: Schumann's Genovefa im Hofoperntheater.

Kritiken erschienen über

Dannreuther, Edw., Rich. Wagner, his tendencies and theories. (Athenaeum Nr. 2413.)

Hueffer, Franz: Richard Wagner and the Music of the Future. (Ebds.)

The Music of the Future. A Letter to Frederic Villot. Translated from the original German by Dannreuther. (Ebds.)

Spitta, Ph.: Joh. Seb. Bach. I. Bd. (Athenaeum Nr. 2412.)

Wagner, R., Quatre Poèmes d'Opéras, traduits en Prose Française, précédés d'une Lettre sur la Musique. (Paris, Bourdilliat et Ce.) (Athenaeum Nr. 2413.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Abele. — Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau. Nach Quellen dargestellt von *Hyacinth Abele*. (Mit lithographirten Abbildungen und einer musikalischen Beilage.) Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Neuburg a./D. 1874, Verlag von August Prechter. gr. 8⁰. VIII, 159 S. mit 10 Tfln. u. 1 Notenbeil. Mk. 3.

Almanach théâtral. 1re année. 1874. Contenant: l'histoire de tous les théâtres de Paris, leur personnel administratif et artistique complet, les dates de naissance et de mort des comédiens et auteurs célèbres, les éphémérides des pièces lyriques et dramatiques jouées depuis le XVIe siècle; tous les renseignements concernant les théâtres pour l'année 1874, les portraits à la plume des principaux artistes de Paris, etc. Paris, impr. Chamerot. In-18, 159 p. 1 fr. (31 décembre 1873.)

Baer. — Historische Fragen mit Hülfe der Naturwissenschaften beantwortet von Dr. *Karl Ernst v. Baer*. Mit einem Kärtchen in Kupferstich und drei in den Text gedruckten Holzschnitten. St. Petersburg 1873. Verlag der Kaiserl. Hofbuchhandlung H. Schmitzdorff (Karl Röttger). (Auch unter dem Titel: Reden gehalten in wissenschaftlichen Versammlungen und kleinere Aufsätze vermischten Inhalts. Dritter Theil.) gr. 8⁰. XIV und 285 S. Mk. 9. Enthält S. 7—12: Was ist von den Nachrichten der Griechen über den Schwanen-Gesang zu halten?

Bischoff. — Biographie des Troubadours Bernh. v. Ventadorn. Inaugural-Dissertation von *Hans Bischoff*. Berlin, Dümmler's Verlag 1874. 8⁰. 32 S. Mk. 2.

Brosig. — Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre, zunächst für Musikinstitute, Lehrerseminare und Präparantenanstalten von *Moritz Brosig*, Kgl. Musikdirector, Dom-Kapellmeister und Lehrer am Königl. akadem. Institute für Kirchenmusik in Breslau. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (C. Sander) 1874. gr. 8⁰, VI, 171 S. u. 1 Bl. Mk. 3.

Caecilia. Algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland. 's Gravenhage, Martinus Nijhoff. 1873. Per jaarg. van 24 nrs. 5 fl. 50 cts.

Clément. — Deuxième supplément au Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras, contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras-comiques représentés en France et à l'étranger pendant les années 1869, 1870, 1871 et 1872, ainsi que des notices complémentaires pour les années précédentes, par *Félix Clément*, maître de chapelle de la Sorbonne, etc. In-8⁰ à 2 col. 787—824 p. Paris, imp. Larousse; lib. A. Boyer et Ce. 2 fr. (27. décembre 1873.)

Hanslick. — Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. *Eduard Hanslick*, Professor an der Wiener Universität. Vierte verbesserte Auflage. Leipzig 1874. Joh. Ambros. Barth. 8⁰. X, 188 S. Mk. 2. 40.

Kothe. — Abriss der Musikgeschichte. Für Lehrerseminare und Dilettanten bearbeitet von *Bernhard Kothe*, Kgl. Musikdir. und Seminarlehrer zu Breslau. Leipzig, F. E. C. Leuckart (C. Sander) 1874. gr. 8⁰. 2 Bll. 140 S. u. 8 S. Musikbeil. Mk. 1. 50.

Lyon-Théâtre, journal artistique et littéraire. 1re année. Nr. 1. 28 novembre 1873. In-folio à 3 col., 4 p. Lyon, imp. Ve. Chanoine. Abonnem. un an 5 fr.; un numéro 10 cent. (Paraît tous les dimanches.)

De Petris (Ant.). La dote al teatro La Fenice. Venezia 1873. Tip. Rinnovamento. In-8⁰. pag. 10 a 2 col.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Bijlage tot het graduale en antiphonarium Romanum of verzameling van missen, elevatiën, antiphonen, hymnen, enz. ten gebruike onder de H. mis en het lof: meerendeels getoonzet door N. A. Janssen. 's Bosch, G. Mosmans 1873. Gr. 4to. (4 en 138 bl.) 4 fl.

Duprez, G. La Mélodie. Études complémentaires vocales et dramatiques de l'art du chant. 1re partie 18 fr.; 2e partie 12 fr., ouvrage complet 25 fr. Paris, Heugel et Ce.

Grétry. — Richard Coeur-de-Lion, opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine. Partition chant et piano, réduite par A. Bazille d'après l'arrangement orchestral d'Adolphe Adam, illustrée d'une lettre autographe et du portrait de Grétry. Précédée d'une notice de Victor Wilder sur la partition Richard Coeur-de-Lion. (Format du Conservatoire.) Paris, Heugel et Ce. 10 fr.

ANZEIGER.

[36] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Werke von Robert Schumann.

Op. 29. **Zigeunerleben.** Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von *Carl G. P. Grädener.* Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 136. **Ouvertüre zu Goethe's Hermann und Dorothea.** Für Orchester. [Nr. 1 der nachgelassenen Werke.] Partitur in 8vo 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavier-Auszug zu vier Händen, vom Componisten. 1 Thlr. Clavier-Auszug zu zwei Händen, vom Componisten. 28 Ngr.

Op. 137. **Jagdlieder.** Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad libitum). [Nr. 2 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 2 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen einzeln à 7½ Ngr. Hornstimmen einzeln à 5 Ngr.

Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum fröhlichen Jagen«. Nr. 2. »Habet Acht!« Nr. 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth«. Nr. 4. Frühe: »Früh steht der Jäger auf«. Nr. 5. Bei der Flasche: »Wo giebt es wohl noch Jägerei«.

Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor u. Bass) mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] 3 Thlr.

—— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu zwei Händen. 2 Thlr.

Nr. 1. Vorspiel. (Im Bolerostempo.) 5 Ngr.
- 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein«, für Sopran 5 Ngr.
- 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen«, f. Tenor 5 Ngr.
- 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen«, f. Sopr. u. Alt 10 Ngr.
- 5. Romanze: »Fluthenreicher Ebro«, für Bariton 10 Ngr.
- 5bis. Dieselbe für Bass 10 Ngr.
- 6. Intermezzo. (Nationaltanz.) 5 Ngr.
- 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen«, f. Tenor 5 Ngr.
- 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge«, für Alt 7½ Ngr.
- 8bis. Dasselbe für Sopran 7½ Ngr.
- 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen«, für Tenor und Bass 10 Ngr.
- 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick«, für Sopran, Alt, Tenor und Bass 12½ Ngr.

Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 6 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Singstimmen 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 142. **Vier Gesänge.** Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] 22½ Ngr.

Nr. 1. Trost im Gesang: »Der Wandrer, dem verschwunden so Sonn' als Mondenlicht« von Just. Kerner. 7½ Ngr. Nr. 2. »Lehn' deine Wang' an meine Wang'« von H. Heine. 5 Ngr. Nr. 3. Mädchenschwermuth: »Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?« Unbekannter Dichter. 5 Ngr. Nr. 4. »Mein Wagen rollet langsam« von H. Heine. 7½ Ngr.

Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade von L. Uhland, bearbeitet von R. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 25 Ngr. Solostimmen 5 Ngr. Chorstimmen einzeln à 3 Ngr.

Op. 144. **Neujahrslied.** Gedicht von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.

Op. 147. **Messe.** Für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgel. Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 6 Thlr. Chorstimmen à 12½ Ngr.

Op. 148. **Requiem.** Für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgel. Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen einzeln à 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen von *F. L. Schubert.* 1 Thlr. 25 Ngr.

Scherzo und Presto passionato. Für das Pianoforte. [Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.] Scherzo 15 Ngr. Presto 1 Thlr.

Portrait von **Clara Schumann.** Nach der Photographie von Fr. Hanfstängl, lithographirt von demselben 22½ Ngr.

Werke von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27b der nachgel. Werke.] Partitur 15 Ngr. Clavier-Auszug 15 Ngr. Orchesterstimmen 15 Ngr. Chorstimmen: Sopran 1. 2 à 1½ Ngr.

Op. 98. Nr. 3. **Winzerchor** für Männerstimmen aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27c der nachgel. Werke.] Partitur 25 Ngr. Clavierauszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr. Chorstimmen: Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 1½ Ngr.

Op. 103. **Trauermarsch.** [Nr. 32 der nachgel. Werke.] Für Harmoniemusik: Partitur 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für grosses Orchester: Partitur 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte zu vier Händen 22½ Ngr., zu zwei Händen 12 Ngr. Für Orgel 12½ Ngr.

Op. 105. **Sonate** (in G moll) für Pianoforte. [Nr. 34 der nachgel. Werke.] 1 Thlr.

Op. 106. **Sonate** (in B dur) für Pianoforte. [Nr. 35 der nachgelassenen Werke.] 1 Thlr.

Op. 108. **Marsch** für Orchester. [Nr. 37 der nachgel. Werke.] Partitur 26 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte zu vier Händen 25 Ngr., zu zwei Händen 17½ Ngr.

Op. 115. **Zwei geistliche Chöre** für Männerstimmen. [Nr. 44 der nachgel. Werke.] Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen einzeln à 3½ Ngr.

Nr. 1. Beati mortui. Wie selig sind die Todten. Nr. 2. Periti autem. Es strahlen hell die Gerechten.

Op. 116. **Trauergesang** für gemischten Chor: »Sahst du ihn herniederschweben«. Dichtung von Fr. Aulenbach. [Nr. 45 der nachgel. Werke.] Partitur und Stimmen 20 Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 4. März 1874. **Nr. 9.** IX. Jahrgang.

Friedrich Bellermann.

Seine Wirksamkeit auf dem Gebiete der Musik.

Berlin den 5. Februar früh $2\frac{1}{2}$ Uhr entschlief nach längerem Krankenlager der ehemalige Director des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster, Doctor der Theologie und Philosophie Johann Friedrich Bellermann im fast vollendeten neun und siebzigsten Lebensjahre. Die Liebe und Achtung, die der Dahingeschiedene bei Allen die ihn kannten genoss, fanden einen schönen Ausdruck auf der zu seinem Gedächtniss am 8. Februar 11 Uhr im Hörsaale des grauen Klosters veranstalteten Trauerfeierlichkeit und der sich daran schliessenden Bestattung auf dem Friedhofe der St. Nicolai-Kirche am ehemaligen Prenzlauer Thore. Schon vor 11 Uhr war der Hörsaal und die dahinter gelegene Bildergallerie bis auf den letzten Platz gefüllt, während der Sarg von Topfgewächsen umgeben im alten Conventsaale des Klosters, dem jetzigen Singesaale des Gymnasiums aufgebahrt stand, einem Lieblingsraume des Verstorbenen, in welchem er eine lange Reihe von Jahren mit unermüdlicher Liebe Gesangunterricht ertheilt hatte. Neben dem Katheder im Hörsaale hatten die Schüler die von A. Gilli 1867 verfertigte Marmorbüste Bellermann's mit einem Lorbeerkranz geschmückt aufgestellt und dahinter das mit Flor umhüllte Banner des Klosters. — Die Trauerfeierlichkeit begann mit dem Gesange der ersten Singeklasse des grauen Klosters »*Ecce quomodo moritur justus*« von Jacobus Gallus, worauf der Director Dr. Bonitz die Gedächtnissrede hielt, in welcher er uns zunächst einen kurzen Abriss von Bellermann's äusserem Leben gab und dann in schönen und warmen Worten die Verdienste des Dahingeschiedenen um Wissenschaft und Kunst hervorhob. Hieran schloss sich von der Singeklasse vorgetragen der Choralvers an: »Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir« etc. und Carl Fasch's Motette: »Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben«. Zugleich hatten sich aber auch andere musikalische Freunde eingefunden; ein zahlreicher Männerchor grösstentheils frühere Schüler des Gymnasiums, Mitglieder des akademischen Gesangvereines und der Singakademie hatten sich im Conventsaale am Sarge aufgestellt und sangen unter Hermann Putsch's Leitung, nachdem die Motette im grossen Hörsaale verklungen war, einen von A. E. Grell gesetzten vierstimmigen Choral: »Was mein Gott will, gescheh allzeit«. — Auf dem Kirchhofe empfing derselbe Männerchor den Sarg mit dem Liede »Jesus meine Zuversicht«, worauf der Prediger Thomas die Leiche einsegnete und das Gebet sprach. Hierauf sang die Singeklasse des Klosters »Wie herrlich ist die neue Welt«. Mit dem Segen des Geistlichen und dem Schlussgesange des Männerchores »Wie sie so sanft ruhen« schloss gegen 1 Uhr die Feierlichkeit, die trotz des schlechtesten Wetters viele Hundert auf dem Friedhofe versammelt hatte.

Mit reichen philologischen, theologischen und philosophischen Kenntnissen verband der Dahingeschiedene gründliche musikalische Kenntnisse, so dass er wie selten Jemand befähigt war, als Lehrer in der musikalischen Kunst mit Erfolg zu wirken; und auch sein philologisches Wissen hat er zum grossen Theile dazu benutzt, eingehende theoretische Studien zu machen und uns Aufschluss zu verschaffen über die musikalischen Theorien der alten Griechen. Es wird daher hoffentlich keiner Rechtfertigung bedürfen, wenn ich der Aufforderung der Redaction unserer Allgem. Musikal. Zeitung nachkomme und es versuche, in der Kürze und in einfachen Zügen ein Lebensbild des Verstorbenen zu entwerfen mit besonderer Berücksichtigung seiner musikalischen Entwickelung und dessen, was er für die Kunst gethan hat. Diese Thätigkeit ist aber so eng mit dem Entwickelungsgange des Gesangunterrichtes auf dem grauen Kloster verbunden, dass es nicht wohl möglich ist, dieselbe zu besprechen, ohne zugleich eine Geschichte des Gesanges an genannter Anstalt zu geben.

Johann Friedrich Bellermann wurde am 8. März 1795 zu Erfurt geboren, woselbst sein Vater Johann Joachim Bellermann Director des Rathsgymnasiums und ordentlicher Professor der Theologie und der orientalischen Sprachen an der Universität war. Im November des Jahres 1803 erhielt dieser einen Ruf als Director des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster, welchen er annahm und im März 1804 mit seiner Familie nach Berlin übersiedelte. Hier wurde der neunjährige Friedrich Bellermann in die unterste Klasse des von seinem Vater geleiteten Gymnasiums aufgenommen und verliess dasselbe als *Primus omnium* nach Ostern 1813, um in das Lützow'sche Freicorps einzutreten und an dem Kriege gegen Frankreich theilzunehmen. Er machte beide

Feldzüge mit, den ersten als freiwilliger Jäger, den zweiten als Artillerist und gehörte als solcher zu dem York'schen Corps, welches in der Schlacht bei Belle Alliance entscheidend eingriff. Nach dem ersten Pariser Frieden kehrte er auf das Gymnasium zurück, um sich noch in einzelnen Schulfächern zu vervollkommnen, ging dann Michaelis 1814 zur Universität und machte den Feldzug von 1815 als Student mit. Nach dem zweiten Pariser Frieden studirte er theils in Berlin, theils in Jena Theologie und Philologie. Nach absolvirtem Triennium und nachdem er in Jena zum Doctor der Philosophie promovirt war, trat er in Berlin in das unter August Boeckh's Leitung stehende wissenschaftliche Seminar für das höhere Schulfach und wurde als Mitglied desselben Ostern 1819 beauftragt, einige Lectionen am Berlinischen Gymnasium zu übernehmen. Er begann seine Lehrerthätigkeit in Quinta und Kleintertia mit lateinischen und griechischen Stunden und zugleich in den oberen Klassen mit zwei wöchentlichen Stunden in den Anfangsgründen des Gesanges. — Friedrich Bellermann blieb von nun an bis zu seiner Michaelis 1867 nachgesuchten Emeritirung Lehrer an derselben Anstalt, auf welcher er einst als Schüler seine Bildung erhalten. Michaelis 1821 wurde er als Oberlehrer fest angestellt, 1823 wurde er Professor und Michaelis 1847, nachdem bereits 1828 sein Vater Joh. Joach. B. vom Amte sich zurückgezogen und zwei Nachfolger desselben Sam. Köpke (Director von 1828 bis 1837) und Ferd. Ribbeck (1838—1847) gestorben, Director des Gymnasiums. Er hat also acht und vierzig und ein halbes Jahr ein und derselben Anstalt als Lehrer angehört und derselben zwanzig Jahre als Director vorgestanden.

Für die geistige Entwickelung Friedrich Bellermann's war es von grosser Bedeutung, dass er in seiner Jugend den Privatunterricht eines musikalisch reich begabten Mannes genoss, welcher sich bei der Uebersiedelung Joh. Joach. B.'s entschloss mit nach Berlin zu gehen. Dieser Mann war Benjamin Ritschl, welcher sich hauptsächlich theologischen Studien hingegeben, im Jahre 1810 Prediger an der St. Marienkirche zu Berlin und 1828 evangelischer Bischof und Generalsuperintendent der Provinz Pommern wurde. In der Musik war derselbe ein Schüler des Erfurter Organisten Joh. Christ. Kittel, welcher Seb. Bach noch persönlich kennen gelernt hatte und von ihm noch selbst unterrichtet worden war. Ritschl hatte sich bei diesem und später durch Privatstudien eine so bedeutende musikalische Bildung angeeignet, dass er im Stande war während Zelter's Abwesenheit von Berlin die Singakademie an seiner Stelle zu leiten. Ritschl's gediegenem Unterrichte verdankte Friedrich B. die Ausbildung seines musikalischen Talentes, wofür er ihm bis an seinen Tod ein dankbares Andenken bewahrt hat, sowie er überhaupt den wohlthätigen Einfluss dieses Mannes auch in anderer Beziehung auf ihn nie genug rühmen konnte. Ritschl unterrichtete den jungen Friedr. B. im Gesange, im Clavierspiel und in der musikalischen Theorie, wobei er sich als ein treuer Anhänger der Bach'schen Schule hauptsächlich an Kirnberger's Kunst des reinen Satzes anlehnte. Ritschl's Einfluss auf seinen Schüler wurde aber noch dadurch vermehrt, dass derselbe auch sein Lehrer auf dem Gymnasium wurde. Schon im Jahre 1804 trat Ritschl in das wissenschaftliche Seminar und hatte als Mitglied desselben einige Lectionen in den unteren Klassen des grauen Klosters zu geben. Mit diesen wissenschaftlichen Stunden begnügte er sich aber nicht; nachdem einige Jahre vergangen waren, machte er mit Genehmigung seines Directors den Versuch, die Musik als einen wirklichen Lehrgegenstand wieder in die Schule einzuführen. Der Gesang war bekanntlich schon seit längerer Zeit von dem Lectionsplan der höheren Lehranstalten gestrichen worden und bestand nur noch für die ärmeren Schüler, welche die sogenannten Singechöre bildeten und sich durch Kirchen- und Strassensingen Geld zum Lebensunterhalt erwerben mussten. Unabhängig von diesen Chören versammelte Ritschl die Schüler des Gymnasiums um sich, prüfte sie in Bezug auf ihre musikalischen Fähigkeiten und versuchte mit ihnen einen selbständigen Gesangchor herzustellen, wobei die musikalische Ausbildung des Einzelnen der alleinige Zweck war. Dies geschah im März 1808 und Joh. Joach. Bellermann schreibt im Programm des Gymnasiums vom April 1808 hierüber S. 28 und 29 Folgendes: »Als vor einiger Zeit in einer unserer mo»natlichen Conferenzen über Musik und besonders über das »Singen als einen nothwendigen Gegenstand des öffentlichen »Unterrichts ein Aufsatz vorgelesen wurde, so entstand in uns »der lebhafte Wunsch, jene Kunst auf unserer Anstalt all»gemein geübt und ausgebildet zu sehen. Mit innigem Be»dauern bemerkten wir, wie sie, die seit alten Zeiten auf »Gymnasien und Schulen gepflegte, immer mehr vernach»lässigt, und ihre grosse Wirksamkeit auf den Einzelnen »und auf das Ganze aufgehoben worden ist. Jetzt haben wir »Hoffnung, dass durch wahre aufrichtige Theilnahme un»serer Schüler der erfreulichen Ausführung näher getreten »werde. Herr Dr. Ritschl hat sich der Leitung des Ganzen »unterzogen. Bereits haben sich vierzig aus allen Klassen »mit ihm vereinigt und seit März ist der Anfang damit ge»macht worden, dass zweimal wöchentlich Choräle und an»dere Stücke ernsthaften Stils gesungen werden. Um aber »sämmtliche Schüler daran Theil nehmen zu lassen, sollen »diese Singübungen als ein nothwendiges Stück mit in den »Lectionsplan aufgenommen werden. Das Ganze kann we»gen der grossen Schwierigkeiten, die hauptsächlich in dem »ersten Entstehen eines solchen Planes liegen, freilich nur »langsam gedeihen, aber die herrliche Wirkung wird nicht »ausbleiben, und der vereinte Eifer von allen Seiten wird »ihm Sicherheit und Festigkeit gewähren. — Uebrigens »spricht die Sache für sich selbst; abgesehen von dem Ein»fluss auf Frohsinn, gesellige Freuden, Bildung des Ge»schmackes, des Kunstsinnes u. s. w. kommt es hier be»sonders darauf an, dass durch einen schönen und richtigen »Choralgesang (und auf diesen wird sich der Unterricht »hauptsächlich beschränken müssen), das religiöse Gefühl »und die moralische Gesinnung genährt und der öffentliche »Kirchengesang seiner hohen Würde mittelbar wieder nä»her gebracht werde.« — Die Sache nahm schnell und sicher einen guten Fortgang. Im Osterprogramm des nächsten Jahres (1809) heisst es S. 36: »Der öffentliche Unter»richt im Singen, welcher im vorigen Jahre unter der Lei»tung des Herrn Dr. Ritschl seinen Anfang nahm, hat nicht »nur bis jetzt erwünschten Fortgang gehabt, sondern ist »auch seit Michaelis mit allgemeiner Zustimmung in den »Lehrplan aufgenommen worden. Die Stunden liegen von »11—12. Zwei sind für die ersten Anfänger bestimmt ...., »in zwei andern üben sich eine Anzahl Tenoristen und »Bassisten allein. Die beiden letzten sind der eigentlichen »ersten Abtheilung gewidmet, die sich mit vollstimmigen »Sachen, Chorälen, Motetten und Chören beschäftigt.« Im Osterprogramm vom Jahre 1810 wird S. 32 in ähnlicher Weise des Gesangunterrichts gedacht und S. 59 heisst es bei der Anzeige der Prüfung: »Zwischen dem Wechsel der »Secundaner und Primaner wird aber eine Auswahl aus »dem ersten Coetus der Singeklasse (nicht der Singe»chöre) eine Probe der Behandlungsweise dieses Lehr»gegenstandes ablegen.« — Im Osterprogramm vom Jahre 1811 wird S. 48 nochmals Ritschl's, der inzwischen Pre-

diger an der St. Marienkirche geworden, mit Lobe gedacht, und in der Prüfungsanzeige S. 70 heisst es dann: »Zwischen dem Wechsel von Secunda und Prima wird eine »Auswahl von Mitgliedern der ersten Singeklasse ein Stück »aus einem NAUMANN'schen Psalme vortragen.«

An diesen Singübungen nahm FRIEDRICH BELLERMANN den lebhaftesten Antheil, welcher noch dadurch vermehrt wurde, dass sich ein um einige Jahre älterer Hausgenosse, der Sohn des Professors ERNST GOTTFRIED FISCHER, EMIL FISCHER ebenfalls mit Lebhaftigkeit bei denselben betheiligte. Die gleiche Liebe beider Jünglinge zur Kunst verband sie früh zu aufrichtiger Freundschaft, welche mit der Zeit ein unzertrennbares nur durch den Tod zu lösendes Band wurde, als sie später gemeinsam den Gesangunterricht am Kloster zu pflegen berufen sein sollten.

Uebte nun schon RITSCHL's Unterricht einen wohlthätigen und bestimmenden Einfluss auf FRIEDR. B.'s musikalische Richtung aus, so wurde dieselbe noch dadurch befestigt und bestärkt, dass zu jener Zeit in Berlin überhaupt eine gesunde musikalische Richtung herrschte. Berlin hat das grosse Verdienst, gerade in jenen Zeiten, in welchen anderwärts, namentlich in Wien, das Instrumentenspiel überhand zu nehmen anfing, eine Pflegerin und Förderin echter Vocalmusik geworden zu sein. Hier in Berlin bildete sich, wenn auch nicht im bewussten Gegensatze zur aufblühenden Instrumentalmusik, doch unabhängig von ihr eine musikalische Richtung aus, welche in dem Gesange das wahre Wesen der Musik erkannte, und die namentlich in der von CARL FASCH im Mai des Jahres 1791 gegründeten Singakademie einen Ausdruck und die allgemeine Theilnahme der Bevölkerung fand. Dieses Institut wuchs von Jahr zu Jahr, und als im Jahre 1800 nach FASCH's Tode C. F. ZELTER die Leitung desselben übernahm, hatte es bereits eine beträchtliche Mitgliederzahl aus den vornehmsten, angesehensten und gebildetsten Familien Berlins. ZELTER wirkte als Director der Singakademie in demselben Sinne und nach denselben Grundsätzen, wie es RITSCHL an der Schule that. Es war daher kein Wunder, wenn zwischen dem grauen Kloster und der Singakademie schon früh ein gewisses freundschaftliches Verhältniss entstand; berichtet uns JOH. JOACH. BELLERMANN doch selbst in dem Osterprogramm vom Jahre 1811 S. 18, »dass die fähigsten und geübtesten Sänger der Singeklasse zugleich in den Chor der Singakademie aufgenommen worden seien«. FRIEDR. B. trat im Jahre 1814 nach seiner Rückkehr aus dem Kriege in die Singakademie, welcher E. FISCHER schon ein Jahr vorher angehört hatte. Der Letztere wurde zugleich auch in der musikalischen Theorie und Composition ein Schüler ZELTER's, und auch FRIEDR. B. nahm einige Zeit hindurch an diesem Unterrichte Theil. Ueber die Einzelnheiten dieser Studien fehlen uns allerdings die genügenden Nachrichten; wir sehen aber daraus, dass beide Freunde auf ernste Weise bei einem der bedeutendsten Meister der damaligen Zeit Belehrung suchten und fanden. Was sie erreicht haben, bezeugen ihre gemeinschaftlichen Bestrebungen als Lehrer, ihre musikalischen Schriften und ihre uns hinterlassenen Compositionen, von denen die FISCHER'schen zugleich ein nicht unbedeutendes productives Talent verrathen. FRIEDR. B.'s Schriften über die griechische Musik sind aber gerade dadurch bahnbrechend und von hoher Bedeutung für die Wissenschaft geworden, weil ihr Verfasser mit philologischer Gelehrsamkeit und Genauigkeit zugleich tiefe, gründliche, aus der Praxis hervorgegangene musikalische Kenntnisse verband, und somit auch im Stande war, die alten Ueberlieferungen vorurtheilsfrei und richtig zu beurtheilen. — Der Singakademie gehörte FRIEDR. B. bis zu seinem Tode (wenn auch in den letzten Jahren nur als zuhörendes Mitglied) an. Eine längere Reihe von Jahren gehörte er zu der Vorsteherschaft derselben, wo seine Stimme bei allen wichtigen Fragen von Einfluss war. Auch hat er häufig bei feierlichen Gelegenheiten, so an den Gedenktagen FASCH's, BACH's, HÄNDEL's u. A. dort die Festreden gehalten.

RITSCHL hat den Gesangunterricht am Kloster, obwohl er schon seit längerer Zeit Prediger und Consistorialrath war, bis zum Jahre 1817 weitergeführt, bis ihn endlich andere wichtigere Geschäfte zwangen, diese Thätigkeit aufzugeben. Ihm folgte auf die kurze Zeit eines Jahres der Predigtamts-Candidat ADOLF ZELLE, an dessen Stelle dann 1818 Dr. EMIL FISCHER trat, damals Lieutenant bei der Artillerie und Lehrer der Mathematik an der Königlichen Kriegsschule, über dessen eigenthümlichen Lebensgang ich hier Folgendes mittheile.

GOTTFRIED EMIL FISCHER wurde am 28. November 1791 im grauen Kloster geboren, woselbst sein Vater Professor war. Nachdem er sich auf dem Gymnasium eine gründliche Schulbildung angeeignet, verliess er dasselbe Neujahr 1810 als Mitglied von Grossprima, um sich dem Bergfache zu widmen. Als er aber 1813—15 die Feldzüge mit Auszeichnung mitgemacht hatte, indem er nach dem ersten Feldzuge zum Officier befördert worden und nach der Schlacht bei Belle Alliance das eiserne Kreuz erhalten hatte, entschloss er sich auch ferner im Militär-Dienste zu bleiben. Nach dem Friedensschluss ging er mit seinem Truppentheil nach Schlesien, wurde aber von dort seiner hervorragenden mathematischen Kenntnisse wegen bald als Lehrer an die Kgl. Kriegsschule zu Berlin berufen. Hier in Berlin übernahm er zugleich für seinen damals erkrankten Vater einige mathematische Stunden in Prima des grauen Klosters und Ostern 1818 aus eigenem Antriebe den Gesangunterricht. Der unmittelbare Verkehr mit der Jugend entsprach seiner Neigung mehr als die für ihn in vieler Beziehung sehr glänzend begonnene militärische Laufbahn. Er behielt deshalb den Gesangunterricht am Kloster bei und verliess 1825 seine Stellung im Heere, als sich ihm Gelegenheit bot eine Oberlehrerstelle am grauen Kloster zu übernehmen. Im Jahre 1828 wurde er Professor.

Nachdem FISCHER ein Jahr hindurch die Singestunden am Kloster ohne einen Gehülfen gegeben hatte, trat Ostern 1819 FRIEDR. B. in das Lehrercollegium und zwar mit der Absicht, hier thätig einzugreifen. Beide Freunde beeiferten sich nun dem Gesangunterricht eine grössere Ausdehnung in Bezug auf die Stundenzahl zu geben, damit allen Schülern, nicht nur wie bisher den musikalisch begabteren, die Möglichkeit eröffnet würde, an der musikalischen Ausbildung theil zu nehmen. Im Programm vom Jahre 1821 wird uns daher bereits über fünf theils sub-, theils coordinirte Singe-Coeten berichtet, von denen drei zur Vorbereitung der Sopranisten und Altisten bestimmt waren, und einer zur Vorbereitung der Tenoristen und Bassisten. »Aus diesen »werden die Schüler dann«, heisst es a. a. O. S. 49, »wenn »die gehörige Uebung erlangt ist, in die Klasse der Geübteren versetzt, wo vierstimmige Choräle, Motetten, leichtere Chöre u. s. w. gesungen werden.« Die Stunden der ersten Singeklasse und in einer der Vorbereitungsklassen hatte E. FISCHER übernommen, zwei andere Vorbereitungsklassen FRIEDR. B. und den fünften Coetus ihr College Dr. LUDW. ABEKEN, der mit beiden Männern innig befreundet war, aber schon 1826 starb. — Die Leistungen im Gesange nahmen von nun an schnell ihren Fortgang. Schon im December 1821 wurden bei Gelegenheit einer Schulfeier (dem sog. Wohlthäterfest) Stücke aus HÄNDEL's Judas Maccabäus gesungen und zwar, wie es im Osterprogramm 1822

S. 67 und 68 heisst, »mit so allgemeinem Beifall, dass so»wohl ein hochwürdiges Consistorium der Provinz Branden»burg, als ein hochpreisliches Ministerium der geistlichen, »Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten sich dadurch »veranlasst sahen, den beiden Hauptlehrern der Singekunst »an unserer Anstalt, den Herren Doctoren Fischer und Bellermann in einem ehrenvollen Belobigungsschreiben ihren »Beifall erkennen zu geben. Der gesammte Lehrerverein »nahm an diesem Anerkenntniss des Verdienstes unserer »beiden Amtsgenossen um so freudigeren Antheil, da Alle »wussten, mit welcher Thätigkeit und mit welchem auf»opfernden Eifer dieselben jene edle Kunst an unserer An»stalt zu fördern bemüht sind.«

Eine kurze Unterbrechung fand diese Thätigkeit, als sich die beiden Freunde entschlossen ein Winterhalbjahr Urlaub zu nehmen und nach Italien zu gehen. Dies geschah von Ende September 1825 bis Ostern 1826, in welcher Zeit sie durch A. E. Grell, damals Organisten an der St. Nicolai-Kirche, in trefflicher Weise vertreten wurden. Die in Italien von beiden Freunden gemachten musikalischen Studien und Sammlungen älterer Werke von Const. Festa, Palestrina, Perti, Caldara, Bellinzani, B. Marcello u. A. kamen dem Gymnasium zu gut, sowie ferner Friedr. B. dort in seiner Neigung zum Studium der altgriechischen Musiker bestärkt wurde. Wenn auch die auf seinen Wunsch veranlassten Nachforschungen nach einem Manuscript der Melodie der Pindar'ischen Ode Χρυσέα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος ohne Erfolg blieben, so sammelte er doch reichliches Material zu den von ihm später herausgegebenen Hymnen des Dionysius und Mesomedes, sowie zu seiner Ausgabe des *Anonymus* und des Bacchius senior.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für gemischten Chor.

1. **Sechs Lieder** für gemischten Chor zunächst für die Chorclassen der Gymnasien und Realschulen sowie auch für Gesangvereine componirt von **Herrmann Berthold.** Op. 10. Breslau, Verlag von C. F. Hientzsch. (449.) 4°. Partitur 7 Seiten. 5 Sgr. Stimmen 15 Sgr.

Nr. 1. Der Schalk von *Eichendorff*. »Läuten kaum die Maienglocken« etc. D-dur, 3/4-Takt. Ein Liedchen mit freundlichem Gesichte, ganz dem Texte angemessen. Einige Absonderlichkeiten in der Stimmführung hätten zum Vortheil des Werkes leicht vermieden werden können; so z. B. in dem einen 4/4-Takte, den das Lied enthält, ein frei eintretendes *gis* des Alt als Vorhalt zur Terz des D dur-Accordes. Käme der Alt von *a*, anstatt wir hier von *e*, so würde die Ausführung leichter sein; obgleich es immer seine Bedenken hat, nach einem Athemzuge mit einer Dissonanz einzutreten, der Sänger schreckt jedesmal unwillkürlich davor zurück. Im vorletzten Takte des Stückes aber



stört der Tenor sowohl durch sein *h*, als auch durch das Abwärtsführen des Leitetones *cis* nach *a*; das kommt zwar jetzt häufig vor, bleibt aber darum doch geschmacklos. — Nr. 2. Das Veilchen von *Hoffmann* von Fallersleben. »Veilchen, unter Gras versteckt« etc. E-dur, 2/4-Takt. Ein Lied, aus 9 × 2 Takten zusammengesetzt, welches rhythmisch zu wenig interessant ist. — Nr. 3. Herbstlied von *L. Tieck*. »Feldeinwärts flog ein Vögelein« etc. F-dur, 3/4-Takt. In der ersten Hälfte des Liedes begleitet der Tenor den Sopran in Octaven, während zur Ausfüllung der Harmonie eine fünfte Stimme (Bass) sich darin übt, Sexten und Septimen zu treffen, und wieder verschwindet, sobald der Tenor seinen eigenen Weg geht. Die Melodie ist angenehm. — Nr. 4. Juchhe! von *R. Reinick*. »Wie ist doch die Erde so schön!« A-dur, 4/4-Takt. Auch hier finden wir zweimal eine fünfte Stimme (Alt), jedesmal aus 5 Tönen bestehend, von welchen vier die Melodie in Octaven begleiten. Der zweite Theil des Liedes mit seiner zweimaligen Wiederholung der Worte »in den blauen Himmel hinein« ist doch gar zu unbedeutend in der Erfindung und schliesst sich dem ersten nur widerstrebend an. — Nr. 5. Neuer Frühling von *A. Treblin*. »Die Kinder und die Vögelein«. F-dur, 6/8-Takt. In der Erfindung das schwächste der Lieder. — Nr. 6. Der Vöglein Morgenlied von demselben Dichter. »Wer rufet zu so früher Stunde« . . . B-dur, 4/4-Takt, beginnt unisono, aber schon im zweiten Takte wird es zweistimmig, wobei dem Tenor und Bass zugemuthet wird, die Octaven vom Sopran und Alt zu singen. Mit dem letzten Viertel des dritten Taktes treten endlich vier selbständige Stimmen auf. Das bald darauf folgende, etwas langsamere Zeitmaass beginnt mit einer reizvollen Melodie in der Haupttonart, gegen deren Wiederholung in D-dur wir unsere Bedenken nicht unterdrücken können. Es erscheint uns nicht passend, die Worte »von allen Zweigen ertönt ihr Lied in vollem Reigen« so zu componiren, dass die ersten drei mit dem vorhergehenden Satze »Die Vöglein sind's« zu einem musikalischen Gedanken in B-dur vereinigt werden, während zu den übrigen Worten die Wiederholung dieses Gedankens in D-dur tritt. Das plötzliche Eintreten einer ganz fremden Tonart setzt voraus, dass auch im Text ein ganz neuer Satz beginnt. Zum Schluss des Liedes vermissen wir bei der Wiederkehr der Worte »Die Vöglein sind's! Aufgemacht!« die Interpunktion in der Musik. Was würde unser Componist von einem Declamator denken, der ruhig über die Interpunktionszeichen fortlesen wollte, ohne sie zu beachten? Und er selbst sollte sich solche Freiheiten gestatten dürfen?

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Der Stern'sche Gesangverein führte am Montag den 23. Febr. das Oratorium »Judas Maccabäus« von *Händel* auf, und zwar zum ersten Male in dem neuen Concert-Saale der Reichshallen. Die Soli waren vertreten durch Frau Alois Schmitt, geb. v. Csányi, Frl. Asmann, Herrn Niemann, kgl. Kammersänger und Herrn Kohler vom Hoftheater zu Dresden. Das Orchester bildete die Reichshallen-Kapelle unter Prof. Stern's Leitung. Ueber die Aufführung, der wir nicht beiwohnen konnten, hoffen wir von anderer Seite einen nachträglichen Bericht zu erhalten. So viel wir hörten, ist das Original durch Zuthaten sehr entstellt worden. Es ist diese die letzte Aufführung, die unter des Prof. Stern's nunmehr 26 Jahre dauernder Leitung stattfand. Herr Prof. Stern hat die Direction des Vereines nach Uebereinkommen Herrn Prof. Jul. Stockhausen übergeben, und wird hierdurch der sehr angesehene und die meisten Mitglieder zählende Gesangverein in eine bessere Richtung als die bisherige geleitet werden. Dass Stockhausen, der Meister des Gesanges in Lehre wie Reproduction für Berlin gewonnen ist, wird auf die hiesigen musikalischen Zustände von vortheilhaftem Einflusse sein, vorausgesetzt, dass nun auch Stockhausen seinem Ziele treu bleibt.

✱ **Dresden.** Der Uebersicht der Vorstellungen, welche auf den Königl. Sächsischen Theatern in Alt- und Neustadt Dresden vom 1. Januar bis zum 31. December 1873 stattgefunden haben, entnehmen wir Folgendes: An neuen Opern und Gesangspossen kamen 4 zur Darstellung: »Hermione« von *Max Bruch* (mit 2 Vorstellungen); »Mignon« von *Thomas* (mit 3 Vorstellungen) und in einer Gastvorstellung der Pollini'schen italienischen Gesellschaft *Verdi's* »Rigoletto«.

— Neu einstudirt wurden 3 Opern (*Weber's* »Oberon«; *Auber's* »Stumme von Portici«; *Donizetti's* »Liebestrank«). In der Oper erschien *Gluck* 3mal, *Mozart* 8mal, *Beethoven* 3, *Weber* 15, *Meyerbeer* 7, *Marschner* 2, *Nicolai* 1, *Lortzing* 5, *Flotow* 3, *Wagner* 23, *Bellini* 2, *Donizetti* 10, *Rossini* 6, *Verdi* 7, *Auber* 15, *Boieldieu* 1, *Gounod* 4, *Halévy* 2mal.

✱ Leipzig. Im sechzehnten Gewandhausconcerte (19. Februar) eröffnete *Robert Volkmann's* schon einmal hier vorgeführte Ouvertüre zu Shakespeare's »König Richard III.« den Reigen. Dieses Tonwerk zählt unstreitig zu den gewaltigsten Schöpfungen der neudeutschen Schule und führt uns zwar in stark materialistischer Ausmalung, aber auch zugleich in überaus prägnanter Zeichnung die bedeutendsten Scenen aus dem blutigen Riesendrama des grossen britischen Dichters in erschütterndster Weise vor die Seele. Gleich mit den ersten Klängen der Ouvertüre (deren Einleitung manches Stimmungsverwandte mit der in Cherubini's Wasserträger-Ouvertüre hat, nur dass bei Volkmann, dem Gegenstande gemäss, das Beängstigende einen noch gesteigerteren, drastischeren Ausdruck als bei Cherubini erhalt) fühlen wir uns unwiderstehlich in die düsteren Verhängnisse der Tragödie und die finsteren Anschläge Richard's mit hineingezogen; auch dem weiteren Gange der, wir möchten sagen in Töne übersetzten Handlung folgt unser Inneres mit immer wachsender Spannung selbst durch das wildeste Schlachtgetöse bis zu dem Momente, in welchem den königlichen Wütherich der Todesstreich trifft — und, in Hindeutung auf das Erscheinen Richmond's auch die Musik sich klärt und lichtet und das gewaltige, erschütternde Tongemälde ebenfalls einen versöhnenden Abschluss findet. Die Ausführung dieses überaus schwierigen Tonwerkes war eine vorzügliche, die Aufnahme desselben seitens des Publikums dem entsprechend eine entschieden günstige. An Volkmann's Ouvertüre reihte sich eine Concertscene »Marfa« aus Schiller's Demetrius, für Sopran und Orchesterbegleitung componirt von *Hiller*. Ist dem Unternehmen, den Schiller'schen Monolog in Musik zu setzen, an sich zwar nicht so ohne Weiteres jede Berechtigung abzusprechen, wofern es der Componist versteht die Worte des Dichters höher zu beleben und denselben durch seine Töne erst die ganze volle Gefühlswahrheit zu geben, so kann doch der vorliegenden Arbeit nur ein relativer Werth zugesprochen werden, da sich in derselben jene Bedingungen nicht erfüllt finden, weshalb sie denn auch keinen bleibenden Eindruck auf den Hörer zu machen im Stande war. Die dritte, desgleichen die fünfte Programmnummer, bestehend aus *Chopin's* E moll-Concert, Toccata und Gigue von *Scarlatti*, sowie dem Spinnerlied aus der Oper »Der fliegende Holländer« von *Wagner-Liszt*, gab einer jungen auf dem hiesigen Conservatorium gebildeten Clavierspielerin Fräul. Anna Rilke Gelegenheit, sich sowohl technisch wie künstlerisch als bestens geschulte Pianistin dem Publikum zu präsentiren und sich wohlverdiente Lorbeeren zu holen. Frau Peschka-Leutner sang ausser der vorerwähnten Scene »Marfa« noch zwei Lieder: a) Abendreih'n von *C. Reinecke*, b) Frühlingsnahen von *August Horn* (Manuscript), ebenfalls mit glücklichstem Erfolge. Den Schluss des Concertes bildete *Franz Lachner's* hier bereits gekannte Suite Nr. 2, E-moll. Der erste und fünfte Satz derselben sind Meisterwerke der Contrapunktik, der zweite und vierte Satz dagegen wieder überaus zartsinnige, anmuthige Blumenstücke und wohl dazu angethan, die wärmsten Beifallsspenden für den musikalischen Altmeister und Regenerator der Suite, welcher sein Werk selbst dirigirte, im Publikum hervorzurufen, wie sie denn auch thatsächlich erfolgten.

Die dritte Kammermusikaufführung am 21. Febr. unterschied sich von den früheren durch eine gänzlich veränderte Physiognomie, indem diesmal die Blasinstrumente die Hauptrolle spielten, — welcher Umstand die Mitwirkung der sonst nur selten hier beschäftigten Künstler, wie der Herren Landgraf (Clarinette), Hinke (Oboe), Weissenborn (Fagott) und Gumbert (Horn) bedingte. Die zu Gehör gebrachten Werke waren: Quintett für Clarinette und Streichinstrumente (A-dur) von *Mozart*, Sonate für Pianoforte und Violoncell (D-dur) von *Mendelssohn-Bartholdy* und Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente (Es-dur) von *Beethoven*. In der Sonate von Mendelssohn introducirte sich der seit Kurzem interimistisch hier angestellte erste Violoncellist Herr Klesse auf das vortheilhafteste beim Publikum; nicht minder excellirten auch die Herren Bläser in den beiden Quintetten, deren Ausführung an Einheit, Frische und geistigem Schwung nichts zu wünschen übrig liess; das Ensemble in ersterem ergänzten noch die Herren Concertmeister Röntgen, Haubold (Violine) und Hermann (Viola).

Schliesslich sei noch eines Unternehmens gedacht, welches ebenso verdienstlich wie nachahmenswerth ist und welches wir daher nicht mit Stillschweigen übergehen zu dürfen glauben. Schon seit vorigem Jahre nämlich hat der hiesige Musikalienverlagshändler Herr Commissionsrath Seitz es unternommen, mit grossem Mühеaufwand und jedenfalls auch mit nicht unerheblichen pecuniären Opfern verknüpfte Novitätenconcerte ins Leben zu rufen. Sonntag Nachmittag den 22. Februar fand das zweite derartige Concert in dessen Musiksaale statt; es enthielt folgende theils grössere, theils kleinere Compositionen: Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle von *Joachim Raff* (Op. 176); drei Lieder: a) »Am Tage die Sonne« von *Carl Krill* (Op. 9 Nr. 4), b) »Auf dem See« von *J. Brahms* (Op. 59 Nr. 2), c) »Die blaue Blume« von *M. Erdmannsdörfer* (Op. 14 Nr. 5); drei Clavierstücke: a) Ritterstück aus den ungarischen Skizzen von *Robert Volkmann* (Op. 24 Nr. 6), b) A la Polacca von *C. Krill* (Op. 8 Nr. 2), c) Am Springbrunnen von *R. Schumann* (aus Op. 85); drei Männerchöre: a) Geistliches Lied von *Richard Müller* (Op. 22 Nr. 2), b) Abendsegen von *W. C. Mühldorfer* (Op. 21 Nr. 2), c) Frühlingslied von *J. Rietz* (Op. 47 Nr. 2); Humoreske für Violine von *Heinr. Urban* (Op. 9); Arie aus Schneewittchen aus dem gleichnamigen Chorwerk von *M. Erdmannsdörfer* (Op. 16); Adagio für Violoncell von *Ferd. Thieriot* (Manuscript); zwei Terzetten für 3 Frauenstimmen: a) »Um Mitternacht« von *Franz Lachner* (Op. 145 Nr. 3), b) »Lob des Frühlings« von *Carl Reinecke* (Op. 100 Nr. 2). Die Ausführung sämmtlicher Piècen, welcher sich verschiedene hier bestens accreditirte Künstler und Dilettanten unterzogen hatten, verrieth durchgängig sorgfältige Vorbereitung und vermochte den eingeladenen, fast ausschliesslich aus Kennern bestehenden Zuhörerkreis in hohem Grade zu befriedigen.

Endlich ist noch eines Concertes Erwähnung zu thun, welches am 23. Febr. Herr Jul. Röntgen im Verein mit Herrn Jul. Stockhausen im hiesigen Gewandhaussaale gab und dessen ausser-gesanglichen Theil der vielversprechende junge Concertgeber am Pianoforte durch den Vortrag eigener Compositionen ausfüllte. Wir waren verhindert dem Concerte von Anfang an beizuwohnen und hörten nur die acht kleinen vierhändigen Stücke aus Op. 4, müssen aber zu unserer Freude bekennen, dass uns aus denselben überall eine durch und durch musikalische Natur, gepaart mit richtigem ästhetischem Gefühl, seltenem Formsinn und einem nicht unbedeutenden schöpferischen Talente entgegentrat, wenn auch dieselben noch keine besonders originellen, »epochemachenden« Züge enthielten, wie sie jetzt thörichter Weise leider so oft von gewissen Seiten bei jungen Componisten gefordert werden, wodurch letztere natürlich sich gleich von vorn herein zur Unnatur gedrängt sehen. Ueber den Gesang des Herrn Stockhausen, welcher unter den Liedersängern ebenso unerreicht dasteht, wie einst Jenny Lind unter den Sängerinnen, noch viel des Lobes sagen zu wollen, hiesse wahrlich Eulen nach Athen tragen; es sei daher nur erwähnt, dass der genannte Künstler, trotz der nicht ganz zu verbergenden Stimmabnahme, das zahlreich versammelte Publikum von neuem wieder durch seine keusche, edle Vortragsweise zu enthusiasmiren verstand. Er trug vor: Waldesnacht von *Fr. Schubert*, Arie aus: »Les voitures versées« von *Boieldieu*, Lieder aus Tieck's Magelone von *Brahms* und Liederkreis »An die ferne Geliebte« von *Beethoven*.

✱ München. *St.* Anfang Februar. Einige Neuigkeiten auf musikalischem Gebiete verdienen, auch ohne dass sie Oper und Concert berühren, in diesen Blättern immerhin erwähnt zu werden. Am 12. Jan. verschied — ein Opfer der Cholera — im 58. Lebensjahre der langjährige Professor des Clavierspiels am früheren kgl. Musikconservatorium Christian Wanner, eine von seinen zahlreichen Freunden in jeder Beziehung hochgeschätzte Persönlichkeit. Als trefflicher Lehrer gewann er die dauernde Verehrung seiner Schüler, unter denen sich bedeutende Pianisten der Gegenwart befinden. Er war ein ebenso gewissenhafter als bescheidener und anspruchsloser Künstler; auch S. Majestät unser König, sowie sein Bruder, Prinz Otto, genossen einige Zeit seinen Unterricht. Oeffentliches Auftreten suchte er nie, mied es wohl seit mehr als einem Jahrzehnt. Seit mehreren Jahren lebte er, ein mit glücklichen Vermögensverhältnissen gesegneter Privatmann, nur seiner Kunst und einem ausgedehnten Freundeskreise, in welchem er vermöge seiner Liebenswürdigkeit, Charakterfestigkeit und Offenherzigkeit allbeliebt war; er erfreute letzteren auch durch eine Anzahl feinempfundener, wohlgelungener, grösstentheils ungedruckter Clavier- und Gesangscompositionen, deren manche veröffentlicht zu werden verdienten. — Einen Verlust anderer Art erlitten zwei hiesige Männergesangvereine, der akademische Gesangverein und die Bürgersängerzunft durch Uebersiedelung ihres bisherigen Dirigenten Anton Heurung nach Mannheim, woselbst er in die Stellung eines Opernrepetitors und Musikdirectors eintrat. Wenn auch die beiden Gesellschaften diesen Abgang tief zu bedauern alle Veranlassung haben, lag es doch im wohlverstandenen Interesse des begabten jungen Mannes, welcher vor zwei bis drei Jahren der juristischen Carrière Valet sagte, endlich einmal eine feste Stellung zum musikalischen Leben der Gegenwart zu erhalten. Sein melodienfrisches Compositionstalent lässt auch auf diesem Gebiete Bedeutendes von ihm erwarten. Sein jetziger Chef ist bekanntlich ebenfalls ein junger Münchener, der Kapellmeister Ernst Frank, seiner Zeit unter Heurung zweiter Dirigent des akademischen Gesangvereines und Schüler Fr. Lachner's. — Max Zenger, ein Componist, dessen Name überall mit Achtung genannt wird, wo man der hervorragendsten lebenden Tonsetzer er-

wähnt, lebt seit seinem Rücktritte von der Karlsruher Hofkapellmeisterstelle hier in eifrigster Musse. Beschäftigt mit der Composition einer grossen Oper »Wieland der Schmied«, welche bei der ausgesprochenen dramatischen Gestaltungskraft des Künstlers mit Spannung erwartet werden darf, vollendete er kürzlich ein Operndirectionen gewiss willkommenes Werk: Recitative zu *Méhul's* »Joseph und seine Brüder«. Den Werth der Zenger'schen Vervollständigung des an genialen Zügen reichen Méhul'schen Werkes wird man nicht unterschätzen, wenn bemerkt wird, dass Zenger an der Originalcomposition nicht das Mindeste verändert, deren Motive häufig zu den Recitativen benutzt, die Texte zu denselben mit grossem Geschick ausgewählt und aus diesen einige dramatische Scenen von hohem Schwunge geschaffen hat, welche der Oper bei einer Aufführung in ihrer neuen Gestalt zur Zierde gereichen werden. Namentlich die Rolle des »Simeon« erhielt hierdurch eine wesentliche Bereicherung und erfordert nun einen sehr begabten Sänger und Darsteller.

✱ **Wien.** [Ballet.] In Wien scheint man endlich damit vorzugehen, das unnütze Ballet von der Bühne ganz zu verbannen. Die Neue fr. Presse schreibt hierüber: Die Direction der Komischen Oper hat allen Sylphiden gekündigt; man wird sich am Schottenring ohne die Musen des Tanzes behelfen und will sogar die choreographischen Einlagen einzelner Opern fortfallen lassen. In der Hofoper denkt man übrigens nicht besser über das Ballet, welches enorme Kosten verursacht und eine sehr geringe Anziehungskraft übt. Bei einer der jüngsten Vorstellungen von »Satanella« gab es beinahe mehr Publikum auf der Bühne als im Parterre, und auch die grösseren Ballets wollen nicht mehr verfangen. Viel trägt zu dieser Erkaltung des Publikums auch der Umstand bei, dass keine Ballet-Koryphäe vorhanden ist, welche solchen Abenden noch einige Zugkraft verleihen könnte; dann aber scheint das ganze verbrauchte Genre der pompösen Ausstattung für eine urblöde Handlung auf die recht übersättigten Zuschauer des Reizes zu verfehlen. Man wird an eine Reform des Ballets denken müssen; vielleicht ersteht ihm ein Richard Wagner, der mit unendlichen Entrechats und Pas-de-deux-Leitmotiven noch Glück machen könnte.

✱ **Wien.** [Beethoven-Denkmal.] Die Jury für das Beethoven-Denkmal ist nach eingehenden Berathungen in ihrer letzten Sitzung zu einem Resultate gelangt, indem sie mit Einstimmigkeit die Skizze Zumbusch's dem Comité unter der Bedingung zur Ausführung empfahl, dass sich der Künstler zu einigen Abänderungen, welche ihm bezeichnet werden, entschliesst.

✱ Gounod hat ein neues kurzes Orchester- und Vocalwerk, betitelt: »Das Meer von Galiläa« componirt, welches das Wunder des Besänftigens der Gewässer behandelt.

✱ [Autographen.] Eine Sammlung werthvoller Autographen wurde am 13. Februar im Locale des Herrn Sotheby zu London zu ausserordentlich hohen Preisen verkauft. Wir erwähnen von den gesuchtesten folgende: Ein Präludium für Flöte von Seb. Bach, 4 Seiten, für 18 £; ein Schreiben, in welchem Beethoven anzeigt, dass ihm ein Kapellmeister-Posten angeboten worden ist, 11 £ 10 s.; ein Lied an die Hoffnung von Beethoven 18 £; ein Schreiben und eine Cantate von Burns 13 £ und 12 £; ein Brief Goethe's 22 £ 10 s.; Lieder von Mendelssohn 15 £; ein Brief Mozart's an die Gräfin Waldstein 18 Guineen. Im Ganzen brachte der Verkauf 838 £ 16 s. ein.

✱ Todesfälle:

In Beaulieu in Frankreich ist der Componist Franz Burgmüller gestorben. Er war in Regensburg geboren und hatte ein Alter von 67 Jahren erreicht.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

[Iphigenie in Aulis.] Die musikalische Literatur hat im Ganzen 25 für die Bühne in Musik gesetzte Iphigenien in Aulis aufzuweisen, nämlich 1 französische (Gluck), 2 deutsche (von C. H. Graun, um 1729 in Braunschweig aufgeführt, und von Fr. Danzi, die 1807 in München gegeben wurde) und 22 italienische. Von diesen sind 21 auf den Text des Apostolo Zeno componirt, und darunter befindet sich abermals eine Münchener Special-Iphigenia, die zum Texte Zeno's von Giovanni Porto componirte. Sie wurde zum ersten Male im Carneval 1738 gegeben.

[Zur Biographie Mozart's] wird nachfolgende interessante Notiz, deren bisher noch kein Biograph Erwähnung gethan, mitgetheilt: In dem grossen akademischen Theater in der Aula der ehemaligen Salzburger Universität ist in der musikalischen Komödie: »Sigismundus Hungariae rex« — aufgeführt zur Feier des Namensfestes des Fürst-Erzbischofs Sigismund Graf von Schrattenbach am 1. und 3. September 1761 — der damals 5½ Jahr alte »Wolfgangus Mozhart« zum ersten Male öffentlich aufgetreten. Beim gedachten Theaterstück, dessen Musik Johann Ernst Eberlin componirte, wirkten hundert Personen mit; darunter Leopold Reichsgraf von Platz als Sigismundus Rex Hungariae, Seifried Reichsgraf von Gallenberg als Carolus Oruati Filius, Franz Prugger von Pruggheim als Joannes Oruatas Croatiae Bannus, Reichsritter Ignaz Lasser von Zollheim als Maria Regina Hungariae etc., dann unter den Saliis »Wolfgangus Mozhart«.

Zeitungsschau.

The Athenaeum. Nr. **2416**. »Jeanne d'Arc«, musical drama in verse, by M. Jules Barbier, the musical setting by M. Serpette.

The Choir. Nr. **378**. Handel in London. Part II. — Mr. T. L. Southgate on »God Save the Queen«. (Contin.) — Action against M. Gounod. — Music in Scotland. — Liverpool Philharmonic Society. — Mr. Kuhe's musical festival at Brighton.

La Chronique musicale, Revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne; Directeur *Arthur Heulhard*. Paris. (Schluss der rückständigen Nummern.)

Nr. **5**. (1/9. 1873.) *A. Heulhard:* Le cas de M. M. de Flotow et Wagner. — *Paul Foucher:* Les cantatrices dramatiques. 1. Henriette Sontag. — *Adolphe Jullien:* Histoire du théâtre de Madame de Pompadour dit théâtre des petits cabinets (m. Abbild.). — *Gustave Bertrand:* Une visite au Conservatoire de Bruxelles. — *Félix Delhasse:* Augustin Thierry, critique musical. — *P. Lacome:* Les Fondateurs de l'Opéra français. 3e article (Campra, Destouches, Desmarets, Mouret, Charpentier, Marais, Montéclair. Mit Musikbeilagen von Destouches und Campra).

Tome II. Nr. **7**. (1/10. 1873.) *Gust. Bertrand:* Un peu de musique russe (m. Musikbeil.). — *J. de Filippi:* Des conditions économiques de la musique et du théâtre en France. — *E. David:* Tablettes de voyage d'un artiste. La veuve et la soeur de Mozart. — *A. Jullien:* Histoire du théâtre de Mme. de Pompadour. 2e article (m. Illustr.). — *Charles Nuitter:* Les succès de Madame Angot.

Nr. **10**. (15/11. 1873.) L'Opéra: *A. Heulhard:* Les Incendies des salles de l'Opéra. 1763. 1781. 1788. 1871. 1873. — *Ch. Nuitter:* Etat des pertes dans l'incendie de 1873. Sauvetage des Archives. — *A. Jullien:* Inauguration de la salle de la rue Le Peletier 16 Août 1821. — *A. Pougin:* Le répertoire et le personnel de l'Opéra du 16 Août 1821 au 29. Octobre 1873. — *Mulsane:* Les bals de l'Opéra. — *Ernest Thoinan:* Essai bibliographique sur l'Opéra. (Illustr.: Incendie de l'Opéra le 29 Octobre 1873.)

Nr. **11**. (1/12. 1873.) *Charles Deulin:* La Viole d'Amour. Légende de sainte Cécile. — *H. Marcello:* La musique classique et les concerts populaires. — *A. Jullien:* Histoire du théâtre de Mme. de Pompadour. 4e article. — *Paul Foucher:* Les cantatrices dramatiques. II. La Saint-Huberti. — *P. Lacome:* Les Fondateurs de l'Opéra français. 4e et dernier article. (Leclair, Rebel et Francoeur, Rameau. Mit Musikbeil. von Destouches und Rameau.)

Nr. **12**. (15/12. 1873.) *Jules Bonnassies:* La Musique à la Comédie-Française. — *E. David:* La veuve et la soeur de Mozart. Suite. — *Edm. Neukomm:* Michel Haydn 1737—1806. — *H. Cohen, H. Marcello, A. Heulhard.* Revue des concerts. — *A. Heulhard:* Revue des théâtres lyriques.

Tome III. 1874. Nr. **13**. (1/1.) *Ch. Barthélemy:* Le réalisme dans l'Opéra-comique au XVIIIe siècle. Vadé 1720—1757. — *J. de Filippi:* Des conditions économiques de la musique et du théâtre en France. VI—VII. — *Henry Cohen:* Les traités de contrepoint et de fugue au dix-neuvième siècle. IV—VI. — *Paul Foucher:* Les cantatrices dramatiques. II. La Saint-Huberti. 2e partie. — *H. Marcello:* La musique classique et les concerts populaires. (Contin.) — Revue des concerts et des théâtres lyriques. (Musikbeilage: Chants et symphonie pastorale, extraits du Messie d'Haendel.)

Nr. **14**. (15/1.) *Maurice Cristal:* La musique en Suède, en Islande, en Norwège et dans le Danemark. Histoire et monographie. — *Jules Bonnassies:* La musique à la Comédie-Française. — *Théophile Lemaire:* L'art du chant en Italie au XVIIe et au XVIIIe siècle. — *A. Jullien:* Histoire du théâtre de Mme. de Pompadour. V. article. 27. Nov. 1748 — 22 Mars 1749. (Mit Illustr.)

Der Jahrgang dieser Zeitschrift kostet für Deutschland 52 Frcs.

Dwight's Journal of Music. Vol. 33 Nr. **22**. *C. P. Cranch:* Music, heavenly maid (in verse). — How to write music. (From the Orchestra.) — Death of Parepa-Rosa. A sketch of her life and professional career by *Erminia Rudersdorff*. — Concert Room Construction. (Concluded.) — Old and New. (From the Musical World.) — The Opera in Chicago.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. **9**. Recensionen (über Pringsheim's »Rich. Wagner und sein neuester Freund«, Gervinus' Händel's Oratorientexte, C. Reinecke Op. 127).

Le Ménestrel. Nr. 12. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. XX. — Le nouvel Opéra, rapport de la commission du budget.
Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 8. Musikleben in Wiesbaden.
The Orchestra. Nr. 542. *W. H. Daniell:* Attack and articulation. — An american tribute to Parepa. — Adding to Handel.
Revue et Gazette musicale de Paris. Nr. 7. *E. David:* Claudio Monteverde. (Suite et fin.) — *Octave Fouque:* Une nouvelle édition de Don Juan. (Suite et fin.) — *H. Lavoix fils:* Orphée aux Enfers, opéra-féerie, musique de Offenbach; première représentation au Théâtre de la Gaîté.
Die Sängerhalle. Nr. 4. *E. Weller:* Das historische Volkslied. III. — Musikal. Wegweiser für Männergesangvereine. II. Lieder-Cyklus mit verbindender Declamation.
Signale f. d. musikal. Welt. Nr. 11. *L. Köhler:* Am Clavier. — Nr. 12. *D. A.:* Boris Godunow, Oper in fünf Acten von Mussorgsky. Zum ersten Male aufgeführt zu St. Petersburg am 8. Febr. 1874.
The musical Standard. Nr. 498. Historical evolution of Wagnerism (from Praeger's »On the Fusion of the Romantic and Classical Schools of Music, culminating in the works of Richard Wagner«). — The congregational crux (by John Curwen).
Wochenblatt, Musikalisches. Nr. 8. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 7. — *H. Kretzschmar:* Neue Werke von J. Brahms. III.
Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 8. Recension über L. Ramann's Franz Liszt's Oratorium Christus«. Weimar. — Rob. Volkmann. (Forts.)

Thlr. Ngr.

Neustedt, Ch., Op. 113. Prière du soir. Méditation p. Piano — 15
—— L'amitié d'une Hirondelle. Romance favorite de A. d'Hack. Rêverie-Transscription pour Piano . . . . . . — 15
—— Song de printemps. Deuxième Idylle pour Piano . . — 15
Rosenhain, J., Op. 83. Nr. 1. Air de ballet für Orchester. (Im Concert-Saale Nr. 4.) 1 25
Roth, F., Op. 154. Wiener Weltausstellungsbilder. Walzer für Piano . . . . — 15
Schachner, J. R., Op. 38. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Piano. Nr. 1. Woll' keiner mich je fragen, von E. Geibel. Für Bariton oder Alt 10 Ngr. Nr. 2. Humoreske: Der Trinker und der Koran, von J. Hausner. Für Bass 7½ Ngr. Nr. 3. Der lustige Geselle. Für Bariton 12½ Ngr. . . . . 1 —
Schebor, K. R., Die schönen Cotillons. Walzer für Piano. . — 15
—— Die spielende Grille. Salon-Polka (française) für Piano — 10
Schletterer, H. M., Op. 34. Sechs Lieder für eine Alt- oder Mezzosopran-Stimme mit Piano. Nr. 1. Wunsch, von G. Scheuerlin. Nr. 2. Lebewohl, von H. Lingg. Nr. 3. Am Abend, von J. Altmann. Nr. 4. Im Spätherbst, von H. Lingg. Nr. 5. Maiglocke, von H. Lingg à 5 Ngr. Nr. 6. Peter, von H. von Blomberg 7½ Ngr. . . . . — 20
Schreiber, F. jun., Lischen. Polka française für Piano. . . — 7½
Schubert, F., Op. 135. Ständchen für Alt-Solo u. weiblichen Chor. Instrumentirt von C. Reinecke. Partitur 1 Thlr., Auflagstimmen 1 Thlr. 25 Ngr. 2 25
Stempelmann, E., Kärnthner Lieder-Marsch, für Piano. Derselbe leicht arrangirt . . . . à — 7½
Strauss, E., Op. 79. Doctrinen. Walzer für Piano zu 4 Hdn. — 20
—— Op. 96. Pest-Ofener Eissport-Galopp, für Orchester . 1 22½
—— Op. 97. Interpretationen. Walzer für Orchester . . 2 15
—— Op. 107. Wiener Welt-Ausstellungs-Marsch für Piano — 15
—— Op. 108. Wo man lacht und lebt! Polka (schnell) für Piano. — 7½
—— Op. 109. Kaiser Franz Josef-Jubiläums-Marsch f. Piano zu zwei Händen . . . . — 7½
—— — für Orchester 2 7½
Strauss, Johann, Op. 289. Marche persanne pour Piano à quatre mains . . . . — 10
—— Op. 314. An der schönen blauen Donau. Walzer für Piano zu vier Händen. Neue Ausgabe, Hochformat. . . — 25
—— Op. 354. Wiener Blut. Walzer für Flöte allein . . . — 7½

Thlr. Ngr.

Strauss, Johann, Op. 357. Carnevalsbilder. Walzer nach Motiven aus: Der Carneval in Rom, für Orchester . . . 2 7½
—— — für Violine allein . . . . — 7½
—— Op. 360. Rotunde-Quadrille, nach Motiven aus: Der Carneval in Rom, für Orchester 1 27½
—— Op. 361. Bei uns z'Haus, von A. Langer. Walzer für Männerchor und Piano 1 2½
—— — für Piano zu zwei Händen. . . . . — 15
—— — im leichten Stile mit Hinweglassung der Octaven für die Jugend. (Der Kinderball. Album der beliebtesten Walzer etc. Nr. 31.) . . . . — 10
—— — für Piano zu vier Händen . . . . — 17½
—— — für Violine und Piano . . . . — 17½
—— — für Flöte und Piano. . . . . — 17½
—— — für Orchester 2 17½
—— — für kleines Orchester 1 2½
—— — für Violine allein. . . . . — 7½
—— — für Flöte allein . . . . — 7½
—— — für Guitarre, arr. von J. Fahrbach . . . . — 10
Streit, R., Phantasie-Stücke für Piano. . . . . — 20
Terschak, A., Op. 130. Aux Alpes. Fantaisie facile p. Flûte avec accompagnement de Piano . . . . — 20
Titl, A. E., Glocke im Thal, Ständchen, Gedicht von J. N. Vogl. Für eine Singstimme mit Piano à 7½ Ngr. . . . . . — 15
—— Scherzo für Piano . . . . — 10
Verdi, J. H., Trovatore. Oper in 4 Acten von L. Cammarano. Vollständiger Clavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte. Octav. Neue Ausgabe . . . . . . Netto 2 —
Volkslieder für eine Singstimme mit Piano. Nr. 4. Schweizers Heimweh! Herz mein Herz, warum so traurig? Nr. 5. Aennchen v. Tharau. Nr. 6. Loreley: Ich weiss nicht etc. à — 5
Wettig, C., Op. 19. (Nachgelassenes Werk.) Neun Clavierstücke zu vier Händen. Heft I. 20 Ngr. Heft II. 15 Ngr. Heft III. 22½ Ngr. 1 27½
Wiener Salon-Album. Auswahl von 12 beliebten Compositionen für Piano. I. Band 1 Thlr. 15 Ngr. netto.
Zehethofer, J., Transscriptionen f. die Zither Nr. 68. Strauss, Johann, Op. 361. Bei uns z'Haus, Walzer . . . . — 10
Zellner, L. A., Die Kunst des Harmoniumspieles an einer Reihe von Tonstücken fortschreitenden Schwierigkeitsgrades mit Berücksichtigung der specifischen Effecte dieses Instrumentes. I. Abth. Heft 2. Stücke für Anfänger. Lieder . . — 15

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 11. März 1874. **Nr. 10.** IX. Jahrgang.

Friedrich Bellermann.

Seine Wirksamkeit auf dem Gebiete der Musik.

(Schluss.)

Anderthalb Jahre nach ihrer Rückkehr aus Italien, Michaelis 1828, legte Joh. Joach. Bellermann sein Amt als Director des grauen Klosters nieder. In seinem Abschiedsprogramm »Rückblicke auf die letzten 25 Jahre des grauen Klosters« vom 6. October 1828 widmet er auch dem Gesangunterricht S. 29 u. f. einige Worte, die ich hier vollständig abdrucken lasse, weil sie uns über das Wachsen dieses Lehrgegenstandes genügende Nachricht bringen, wenn sie auch zum Theil das wiederholen, was in den oben angeführten Citaten gesagt ist. »Grosse Freude gewährt mir »der Rückblick auf das, was für den Gesang geschehen ist. »Bei meiner Ankunft bestand ein Gesanglehrer für die auf »den Strassen singenden Choristen. Es war der Musik- und »Chordirector Herr Lehmann, der 1816 starb und nach des»sen Tode für das Berlinische Chor der Herr Kantor Streit, »so wie für das Köllnische der Herr Kantor Hansmann ange»stellt worden sind. Für die übrigen Gymnasiasten gab es »keine Singestunden. Im März 1808 fing Herr Dr. Ritschl, »damals Mitglied des Seminariums und ausserordentlicher »Lehrer des Gymnasiums, mit einer kleinen Anzahl von 30 »ausgewählten Gymnasiasten an, den Gesang zu treiben, »und legte dadurch den Grund zum wissenschaftlichen Ge»sangunterricht, nicht nur auf unserer, sondern späterhin »auch durch das gegebene Beispiel auf anderen Anstalten, »so dass er ein integrirender Theil des öffentlichen Unter»richts für die Gymnasiasten und Schüler geworden ist. »Denn das Streben zur Veredelung des Kirchengesanges »und zur Ausbildung der Tonkunst überhaupt fand bald »nicht nur die Genehmigung der Behörden, sondern wir »sahen auch in der Folge Anordnungen zu ähnlichen Ein»richtungen an anderen Lehranstalten. Als Herr Dr. Ritschl »zu Ostern 1817 wegen vermehrter geistlicher Geschäfte »genöthigt war, diesen Theil seiner Lehrstunden aufzugeben, »setzte ihn Herr A. F. Zelle, Streit'scher Kollaborator, der »schon früher diese Stunden durch seine Fertigkeiten mit »unterstützt hatte, weiter fort, bis er Michaelis 1818 zum »Prediger in Lübbenow erwählt, das aufgab. — Nun über»nahm Herr G. Emil Fischer, Phil. Dr., damals Lieutenant »der Artillerie und Lehrer an der Kgl. Kriegsschule die erste »Singelehrerstelle. Eine zweite verwaltete Dr. Bellermann. »Man kann sagen, dass das von Herrn Ritschl gegründete »Werk in seinem Geiste fortgesetzt worden ist. Unter Fischer »hat sich dieser Unterricht so erweitert und vervollkomm»net, dass sieben Singeklassen bestehen, wodurch nach »der Verordnung des Kgl. Ministeriums alle Schüler an »diesem Unterrichte, jeder wöchentlich zwei Stunden, An»theil nehmen können. Da einige Gymnasiasten Instrumente »spielen, so wird wöchentlich einmal von 5—6 Uhr eine »gemeinschaftliche Instrumentalübung hinzugefügt.« — Ueber das Instrumentenspiel will ich hier hinzufügen, dass späterhin auch einige Königl. Kammermusiker von Seiten des Gymnasiums (der Streit'schen Stiftung) bezahlt wurden, jene Uebungen zu unterstützen, zu denen dann wiederum eine Elite der ersten Singeklasse herangezogen wurde, welche hierdurch Gelegenheit erhielt, die in den Singestunden eingeübten Gesänge (namentlich aus Händel'schen Oratorien) mit Instrumentalbegleitung zu singen. Diese Instrumentalstunden leitete bis 1845 Friedrich B., wo dann Umstände eintraten, die ihn veranlassten, seine Mitwirkung am Gesangunterrichte einstweilen aufzugeben.

In der in den »Rückblicken« beschriebenen Weise wurde der Gesangunterricht weiter geführt, indem Fischer die erste Singeklasse leitete. In den Unterricht der vorbereitenden Klasse theilten sich die beiden Freunde und zogen hierbei (da ihre Zeit nicht ausreichte) gewöhnlich noch einen dritten Collegen hinzu, der namentlich für eine gründliche Notenkenntniss Sorge zu tragen hatte. Dieses gemeinschaftliche, glückliche und in jeder Beziehung sich ergänzende Zusammenwirken sollte aber plötzlich für immer gestört werden: unerwartet starb Fischer am 14. Februar 1841 nach einem dreitägigen Krankenlager. Der Tod dieses Mannes war für Friedr. B. der schwerste Verlust, der ihn während seines langen und schönen Lebens betroffen hat. Gern hätte er nun selbst die Leitung der ersten Singeklasse übernommen, hätte der damalige Director Ribbeck ihn irgendwie in seiner philologischen Wirksamkeit entbehren können. Friedr. B. behielt daher die früher ihm zuertheilten Gesangstunden bei und an Fischer's Stelle trat A. E. Grell, welcher schon früher vertretungsweise die Singestunden am Kloster gegeben hatte und als früherer Schüler der Anstalt dieselben mit der grössten Liebe und dem hingebensten Eifer übernahm.

Obwohl nun Grell und Friedr. B. in ihren musikalischen Grundsätzen vollkommen übereinstimmten und zwischen ihnen schon früher die aufrichtigste Freundschaft bestanden hatte, so konnte Friedr. B. dennoch den schweren Verlust nicht vergessen. Kränklichkeit, sowie andere niederdrückende Verhältnisse, der Tod seines eigenen Vaters u. s. w. liessen ihn im Jahre 1845 gänzlich den Gesangunterricht aufgeben, dem er sich erst im Jahre 1847, als er selbst zum Director des Gymnasiums berufen war, von Neuem mit Eifer und alter Neigung wieder widmete.

In diese Zeit kurz vor und bald nach Fischer's Tod fällt hauptsächlich Bellermann's musikalische schriftstellerische Thätigkeit, die mit dem *Fragmentum graece scriptionis de musica e codicibus editum* im Osterprogramm des grauen Klosters 1840 begann. Vollständig erschien das Werk dann Berlin 1841 bei Albert Förstner unter dem Titel: *Anonymi scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicae. e codicibus Parisiensibus, Neapolitanis, Romano primum edidit et annotationibus illustravit FRIDERICUS BELLERMANN, philosophiae doctor, gymnasii Berolinensis Leucophaei professor.* — Schon vorher erschienen »Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Text und Melodien nach Handschriften und alten Ausgaben bearbeitet von Dr. Friedrich B., Berlin 1840, Albert Förstner«. — Von besonderer Wichtigkeit ist seine dritte Schrift »Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen erläutert durch Dr. Friedr. B. Nebst Notentabellen und Nachbildungen von Handschriften auf 6 Beilagen. Berlin, ebend. 1847.« In dieser giebt er zum ersten Male Aufschluss über das der altgriechischen Notation zu Grunde liegende Gesetz, während alle früheren Forscher sich vergeblich bemühten, einen inneren Zusammenhang unter den Zeichen der verschiedenen Transpositionsscalen zu entdecken und deshalb nur zu ungenügenden Resultaten kamen. Friedr. B. hat das Verdienst, diese Frage mit der grössten Klarheit und Sicherheit so vollkommen gelöst zu haben, dass fernerhin hierüber kein Zweifel mehr herrschen kann. Nach dem Erscheinen dieses Werkes erhielt er in Anerkennung seiner Verdienste um die musikalische Geschichtsforschung die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Die »Tonleitern und Musiknoten« wurden gedruckt, als Fr. B. bereits die Directorial-Geschäfte des grauen Klosters übernommen hatte, und ich erinnere mich noch bei der Correctur damals die Bemerkung von ihm gehört zu haben, dass ihm, falls er zum Director des Gymnasiums erwählt würde, schwerlich noch Zeit zu ähnlichen Untersuchungen übrig bleiben würde. Und so war es auch. Dafür erwachte aber nach seiner Anstellung die alte Liebe und Neigung zur Praxis der Kunst in vollem Maasse wieder und als Director hatte er ja nun auch das Recht und die Freiheit nach seiner Weise in den Unterricht einzugreifen. Er übernahm nach einiger Zeit selbst wieder den Unterricht in einigen der unteren Singeklassen, munterte die Schüler auf alle Weise in ihrem Eifer zur Musik auf, und in kurzer Zeit nahm der Gesang am Kloster einen neuen Aufschwung. Als darauf Ostern 1852 nach Rungenhagen's Tode (den 21. December 1851) A. E. Grell die Leitung der Berliner Singakademie übernahm, gab der Director Friedrich Bellermann sogar ein Jahr lang den Unterricht in der ersten Singeklasse selbst, bis er denselben Ostern 1853 seinem ältesten Sohn, dem jetzigen Professor Dr. Heinrich B. anvertrauen konnte, der nun bemüht ist, das von Ritschl gegründete, von Fischer, Friedr. B. und Grell in so reichem Maasse geförderte Werk nach besten Kräften in ihrem Sinne weiter zu führen. Seitdem ist im Lehrplan der Gesangstunden noch eine wesentliche Aenderung eingetreten, nämlich die, dass die in den »Rückblicken« erwähnten sieben Singe-Coeten nur noch zum Theil bestehen. Statt deren ist der Gesangunterricht jetzt in den untersten Klassen des Gymnasiums, nämlich in den beiden coordinirten Sexten und in Unterquinta, allgemeiner Klassenunterricht geworden, wodurch eine noch gleichmässigere Vorbereitung der Knaben für den eigentlichen Chorgesang erzielt werden kann. Einen Theil dieses Unterrichtes hat der Oberlehrer Dr. Heinrich Müller übernommen.

Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass seit Ritschl's erstem Unternehmen im Jahre 1808 bis zur definitiven Anstellung Bellermann's als Director neben dem wissenschaftlichen Schul-Gesang-Unterricht immer noch jene Singechöre fortbestanden, welche auf den Strassen sangen und sich auf diese Weise einen Theil ihres Lebensunterhaltes verdienen mussten. Diese Einrichtung wirkte in vieler Beziehung auf die Schulordnung nachtheilig, ganz besonders aber hatte der Schulgesangunterricht darunter zu leiden, indem die Mitglieder jener Chöre ihrer schon stark in Anspruch genommenen Zeit wegen vom Gesangunterricht ausgeschlossen werden mussten, und dies waren oft gerade Schüler, die gute musikalische Anlagen besassen und bei einem regelrechten Unterricht etwas tüchtiges hätten lernen können. Die Chorschüler wurden von den anderen Schülern getrennt im Singen geübt und zwar in höchst oberflächlicher Weise. Ein besonders angestellter »Cantor« hatte die Aufgabe, mit Hülfe der Violine ihnen eine Anzahl von Chören und »Arien« einzuüben, die sie dann, so war es wenigstens in der letzten Zeit, von einem alten Präfecten geleitet, (— der wie ein altes Inventarstück des Klosters von seiner Schülerzeit her gegen das Schulgesetz das Präfecten-Amt beibehalten hatte —) vor den Häusern absingen mussten, während einige Knaben mit der Büchse abgesandt wurden, die Wohlthätigkeitsspenden in Empfang zu nehmen. Fr. Bellermann's Vorgänger, Ribbeck, hatte sich bereits die erdenklichste Mühe gegeben, diesen Unfug zu beseitigen und die Chöre eingehen zu lassen, doch stiess er stets auf Widerspruch beim Magistrat, der dann die Unterstützung der ärmeren Schüler hätte übernehmen müssen. Auch Friedrich B. hätte aller Wahrscheinlichkeit nach vergeblich gegen die Chöre angekämpft, wenn nicht zufälligerweise so bedenkliche Betrügereien mit der »Büchse« vorgekommen wären, dass der Magistrat, durch einen Bericht Bellermann's hiervon in Kenntniss gesetzt, den demoralisirenden Einfluss des Strassensingens genügend erkannte und sofort die Aufhebung der Singechöre am Kloster anordnete. So endigte hier das Strassensingen schon im Herbste 1847, während es an den anderen städtischen Gymnasien, dem Köllnischen und dem Friedrich-Werderschen noch eine Zeit fortbestand und erst durch das Jahr 1848 seinen Untergang fand.

Die lebensfrische heitere Natur Friedrich Bellermann's und Emil Fischer's hatte schon in den ersten Jahren ihres Zusammenwirkens dem Gesangunterricht auf dem Kloster ein eigenthümliches Gepräge gegeben. Zwischen Schülern und Lehrern fand bald ein aufrichtiges Freundschaftsverhältniss statt, welches dadurch an Nachhaltigkeit gewann, dass beide Lehrer die besseren Stimmen und musikalisch begabteren Schüler oft privatim im Sologesange unterrichteten. Hierdurch bildete sich in dem Chore gleichsam ein kleinerer Musterchor von Solostimmen aus. Mit solchen hervorragend besseren Sängern veranstalteten die Freunde in der Pfingstwoche 1821 eine mehrtägige Fussreise, auf welcher ernste und heitere mehrstimmige Gesänge mit jugendlichen Spielen abwechselten. Diese Reise fand einen solchen Anklang, dass sie jährlich wiederholt wurde bis

zum Jahre 1840, in welchem sie der allgemeinen Landestrauer um den Tod FRIEDRICH WILHELM'S III. wegen unterbleiben musste; und im folgenden Jahre 1841 starb FISCHER selbst bereits am 14. Februar. Diese anmuthigen Frühlingswanderungen erfreuten jährlich viele jugendliche Herzen, und FISCHER und BELLERMANN componirten hierzu manche fröhliche Lieder, welche, so lange man am Kloster singen wird, ihre herrliche Wirkung nicht verfehlen werden. Nach FISCHER's Tode gab FRIEDR. B. zwei Hefte mit FISCHER'schen Compositionen heraus: »Mehrstimmige Gesänge von »Dr. EMIL FISCHER, Professor am Berlinischen Gymnasium »zum grauen Kloster. Nach seinem Tode herausgegeben »durch Dr. FRIEDR. B. etc. Erstes Heft, Geistliche Motetten. Eigenthum der FISCHER'schen Erben. Berlin bei G. BORMANN, Stechbahn Nr. 6.« Das zweite Heft enthält »Lieder für die Jugend im Freien zu singen«, welche FISCHER zu jenen Sängerfahrten componirt hatte. Der Herausgeber spricht sich in der Vorrede hierüber folgendermaassen aus: »Die Lieder dieses zweiten Heftes haben ihre Entstehung »dadurch erhalten, dass der verewigte FISCHER alljährlich »nach dem Pfingstfeste eine viertägige Fussreise mit einer »Anzahl seiner Schüler zu machen pflegte, wobei man sich »die Freude am erwachten Frühling durch geregelten und »wohlklingenden Gesang erhöhte. Auf diesen zwanzig Jahre »hintereinander wiederholten sogenannten Sängerfahrten »wurden neben geistlichen Musikstücken auch Gesänge munterer Art ausgeführt, und dazu theils schon vorhandene »Lieder vierstimmig eingerichtet, theils neue durch FISCHER »und andere Freunde dieser anmuthigen Wanderungen gedichtet und in Musik gesetzt, wodurch nach und nach eine »sehr reichhaltige Sammlung zusammenkam. Bei den gegenwärtigen aus ihr entnommenen FISCHER'schen Liedern werden sich wohl durch den Zweck, für den sie gesetzt sind, »einige vom Componisten für nöthig erachtete Abkürzungen »oder kleine Veränderungen im Texte rechtfertigen. Es ist »keins unter ihnen, das nicht vielmal in Feld und Wald erklungen seine ergötzliche Wirkung bewährt hätte; und so »möchten sie auch wohl geeignet sein sich in anderen ähnlichen Kreisen heimisch zu machen. Unsern Freunden aber »wird der erneute Klang derselben das Bild ihres verewigten Lehrers und so manche schöne Zeit zurückrufen, als »wir noch mit ihm sahen sich röthen den Tag, schimmern »die Nacht.« — Hier, wie überall, wussten FISCHER und FRIEDR. B. ihren Schülern wahre Frömmigkeit und echte Lebensfreude mitzutheilen. Auch FRIEDR. B. hat manche Lieder componirt, die noch heutzutage auf diesen Fahrten gesungen werden; von diesen nenne ich: »Hinaus, hinaus! o schau es an« Ged. von THORBECKE, »Die güldne Sonne mit Freud' und Wonne« Ged. von PAUL GERHARD, »Wenn nun des Lenzes Milde den Winter hat verscheucht« Ged. und Musik von FRIEDR. B., »Wie wir nun in Gottes Welt« ebenso, »Wer ungereget die Sinne träget« Ged. aus dem 16. Jahrh., »Sonne blinkt und Hügel grünen, Blüthen duften, summen Bienen« Ged. und Musik von FRIEDR. B., »Der Mai lockt Jung und Alt herbei« ebenso, »Gelagert auf grünenden Matten in Waldes erquickendem Schatten« Ged. von WILHELM PAPE. In der musikalischen Erfindung kommen die BELLERMANN'schen Compositionen den FISCHER'schen, welche zum Theil Muster in ihrer Gattung sind, nicht gleich, aber auch sie belebt derselbe Geist jugendlicher Frische, der namentlich in den von BELLERMANN gedichteten Texten einen schönen, natürlichen und doch eigenthümlichen Ausdruck findet:

Wie wir nun in Gottes Welt
Rüstig fürder wallen,
Lassen wir zu ihm hinauf
Unsern Dank erschallen,
Dass auch uns ein Theil gegönnt
An dem schönen Leben,
Dass zu fühlen seine Lust
Uns ein Herz gegeben,

Dass des Himmels blaues Zelt
Auch um uns sich breitet,
Dass auch unser Fuss das Feld
Wohlgemuth durchschreitet,
Dass der Sonne liebes Bild
Freundlich mit uns gehet
Und uns in dem Schattenwald
Kühler Duft umwehet,

Dass in frischer Jugendkraft
Leib und Geist uns blühet
Und in Mark und Adern uns
Lust und Leben glühet,
Dass zu fröhlichem Gesang
Unser Mund sich reget,
Dass des Liedes Zauberklang
Unser Herz beweget.

Und diese Freudigkeit am Leben hat ihn bis in die letzten Jahre seines Lebens nicht verlassen. — Nach FISCHER's Tode wurden unter GRELL nur wenige Sängerfahrten (1842 und 1846) unternommen; doch belebte sie B. von Neuem. Vom Jahre 1855 sind sie wieder in alter Weise regelmässig fortgesetzt worden, so dass die Singeklasse des grauen Klosters zu Pfingsten 1871 das funfzigjährige Jubiläum dieser Fahrten (wenn auch nicht die funfzigste Sängerfahrt) feiern konnte, bei welcher Gelegenheit sich viele frühere Schüler des Klosters anschlossen. Auch der damals sechsundsiebzigjährige FRIEDRICH BELLERMANN betheiligte sich bei derselben, innigen Antheil an den Gesängen und Spielen der Jugend nehmend, wenn ihm auch seine Füsse oft den Dienst versagten und er, wo die jüngeren zu Fuss marschirten, nebenher fahren musste. Er hatte aber die Freude zu sehen, dass der von ihm und gleichgesinnten Freunden ausgestreute Samen Früchte getragen und dass auch nach seinem persönlichen Abgange vom Kloster der Kunst dort eine Stätte bleiben wird. Auch in seiner Gedächtnissrede hob BONITZ die Verdienste FRIEDR. B.'s um den Gesang am Gymnasium besonders hervor, hinzufügend, dass er, als der jetzige Director, sich die Aufgabe gestellt habe, die Traditionen in dieser Beziehung zu erhalten und zu befestigen.

Mit ganz besonderem Interesse verfolgte FRIEDRICH BELLERMANN die Bestrebungen des Königs FRIEDRICH WILHELM IV. das griechische Drama auf die deutsche Bühne zu bringen; namentlich entzückte ihn die erste Aufführung der ANTIGONE des SOPHOKLES mit der MENDELSSOHN'schen Musik, welche der König am 15. October 1841 vor einer eingeladenen Zuhörerschaft im Theater des neuen Palais zu Potsdam veranstalten liess und bei welcher sich die bedeutendsten Schauspieler und im Chore die ersten Sänger der Königl. Theater betheiligen mussten. Die MENDELSSOHN'sche Composition wurde bald durch den Druck allgemeiner bekannt; man machte den Versuch, sie auch auf den Schulen zu singen, wohl zum Theil mit der Absicht, das ganze Werk gelegentlich einmal dramatisch und wenn irgend möglich in griechischer Sprache aufzuführen. Dem widerstand aber hauptsächlich der eine Umstand, dass MENDELSSOHN seine Musik einer deutschen Uebersetzung und nicht dem griechischen Texte selbst angepasst hatte und dass das Unterlegen des Urtextes nur mit den rücksichtslosesten Aenderungen und mit den ärgsten Verstössen gegen den vom Dichter beabsichtigten Rhythmus hätte geschehen können. Griechische Aufführungen Sophokleischer Dramen, bei denen auch den Chorgesängen ihr Recht zu Theil wird, lassen sich nur dadurch herstellen, dass ein Componist seiner musikalischen Composition den griechischen Text selbst zu Grunde legt. Nachdem FRIEDR. B. Director des Klosters

geworden, hätte er gern eine solche Aufführung veranstaltet, zumal die Primaner, welche bei ihm den SOPHOKLES lasen, selbst zu einer solchen drängten und auch sein Freund und College WILHELM PAPE, der bekannte Lexikograph, mit ihm diesen Wunsch theilte. Aber es fehlte hierzu an einer brauchbaren Musik. GRELL wäre der Mann gewesen, hier etwas Mustergültiges hinzustellen, aber es fehlte an Zeit und Musse. GRELL verliess bereits Ostern 1852 das Kloster und PAPE wurde noch früher von einem unheilbaren Rückenmarksleiden befallen, welchem er am 23. Februar 1854 erlag. Erst im Wintersemester 1855/56 kam der Plan wirklich zur Ausführung, nachdem der älteste Sohn FRIEDRICH BELLERMANN's, HEINR. B., die Leitung des Gesangunterrichtes übernommen und auf den Wunsch seines Vaters eine Musik zum AJAX des SOPHOKLES componirt hatte. Zwei Jahre darauf im Sommer 1858 wurde dann auch der König OEDIPUS zur Aufführung gebracht. Der Director BONITZ hob in seiner Gedächtnissrede auf FRIEDR. B. den Nutzen solcher Aufführungen hervor, indem er bemerkte, dass einmal die daran Theil nehmenden Schüler eine grosse Menge classischer Verse nicht nur äusserlich, sondern auch mit eindringendem Verständniss ihrem Gedächtnisse einprägten und ferner, dass ein Drama erst durch die Action die vom Dichter beabsichtigte Wirkung hervorbringen könne, die beim blossen Lesen zum Theil verloren gehe. Nach dem Antritt seines Directorats hat daher auch BONITZ solche Aufführungen begünstigt und die STREIT'sche Stiftung veranlasst, im Jahre 1868 die Mittel zu einer Aufführung des OEDIPUS REX und 1872 zu einer des AJAX zu gewähren, und auch bei der im Juli dieses Jahres stattfindenden dreihundertjährigen Jubelfeier des Gymnasiums soll eine dritte solche Tragödie vorgestellt werden.

Nach seinem Rücktritte vom Amte lebte FRIEDR. BELLERMANN ganz seinen wissenschaftlichen Neigungen. Eine Zeit lang beschäftigte er sich viel mit theologischen Dingen und studirte namentlich die Werke des von ihm hochverehrten DAVID STRAUSS; dann arbeitete er an einer neuen Ausgabe seiner Griechischen Schulgrammatik etc., auch übte er sich wieder auf seinem Violoncello, wozu er in den letzten Jahren wenig Musse hatte finden können, und richtete wieder regelmässige Streich-Quartett-Abende bei sich ein. Vor Allem aber nahm er Antheil an den ferneren Schicksalen seines geliebten grauen Klosters. Dass er dessen Jubelfeier 1874 noch erlebe, war sein und aller seiner Freunde Wunsch und zuversichtliche Hoffnung, da er, abgesehen von der Schwäche seiner Füsse, körperlich und geistig gesund war. Aber es sollte anders kommen. Auch ihm blieben die Tage nicht erspart, von denen es heisst, »sie gefallen uns nicht«, und sie kamen unerwartet früh. Anfang November vergangenen Jahres zog er sich eine heftige Erkältung zu, die selbst ein jüngerer Körper schwerlich überstanden hätte. Zwar schien es anfangs, als wenn seine gute Natur trotz ihres Alters siegen würde; nach drei Tagen aber stellten sich bedenkliche Krankheitssymptome ein. Die linke Hand versagte ihren Dienst, bald darauf wurde die ganze linke Seite gelähmt, die Zunge wurde schwer, die geistigen Kräfte nahmen langsam, aber von Tag zu Tag sichtbar ab, bis er in einen fast bewusstlosen Zustand verfiel, in welchem er in der Frühe des 5. Februars sanft und schmerzlos hinüberschlummerte, beweint und tief betrauert von seiner Familie, seinen zahlreichen Schülern und Allen, die ihm im Leben näher standen. Ehre seinem Andenken!

Berlin, Ende Februar 1874.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für gemischten Chor.

(Schluss.)

2. **Sieben Hymnen.***) Aeltere Kirchenlieder aus dem Lateinischen in's Deutsche übertragen von *Eduard Hobein*, in Musik gesetzt für den gemischten Chor zum Gebrauch unserer deutschen höheren Chorclassen und anderer Gesangvereine von **Ferdinand Möhring.** Op. 78. Schleusingen, Verlag und Eigenthum von Conrad Glaser. (31.) 8°. Partit. 27 S. 20 Sgr., die 4 Stimmen 20 Sgr.

Unseren deutschen höheren Chorclassen möchten diese sieben Hymnen nicht gerade zu empfehlen sein, und zwar theils wegen der bedeutenden Schwierigkeiten, die sie der reinen Intonation bieten, zum Theil aber auch wegen der hohen Lage der Alt- und Bassstimmen. Den Alt finden wir in Nr. 6 bis zum zweigestrichenen *c* geführt; der Bass liegt häufig auf dem eingestrichenen *c* und *d*. Das sind Töne, welche von den noch nicht zur vollen Entwickelung gekommenen Stimmen in unseren höheren deutschen Chorclassen nur mit grosser Anstrengung erreicht werden, und deshalb möglichst vermieden werden müssen. Dass die Hymnen manches Wirkungsvolle enthalten, wollen wir nicht unerwähnt lassen, und möchten sie deshalb »anderen Gesangvereinen«, denen geübtere und voll entwickelte Stimmen zur Verfügung stehen, bestens empfehlen.

3. **Vier Quartette** für Sopran, Alt, Tenor und Bass von **Eugen Philipps.** Op. 15. Offenbach a. M. bei Joh. André. (Nr. 10601.) 8°. Partitur (13 S.) und Stimmen 1 fl. 30 kr. Stimmen allein 48 kr.

Nr. 1. Wenn zwei von einander scheiden, von *Heine*. G-moll 4/4-Takt. In den Cadenzen verunglückt. Erster und zweiter Schlussfall G-moll, dritter und vierter B-dur, fünfter, sechster und siebenter wiederum G-moll. Namentlich ist die zweite, vollkommene Cadenz in G-moll vollständig verfehlt; da Jeder, dem das Gedicht fremd ist, glauben muss, es käme nun ein ganz neuer, mit dem vorhergehenden in keinem Zusammenhange stehender Satz, während der Dichter nach einem Komma fortfährt: »und fangen an zu weinen« u. s. w. Auch die Textwiederholung ist unschön, besonders im zweiten Verse, wo der Tenor singt: »Die Thränen« und die übrigen Stimmen antworten »die kommen nach«, und nachdem Tenor sein »und die Seufzer« gebracht hat, Sopran, Alt und Bass dieselben Worte »die kommen nach« wiederholen. — Nr. 2. Mailied von *Heine*. »Gekommen ist der Maie«. F-dur 6/8-Takt. Eine ansprechende und sangbare Composition. Die muthwillig hingeschriebene Quinte zwischen Tenor und Bass vom 15. zum 16. Takte ist mindestens überflüssig.



Warum bleibt der Tenor nicht ruhig auf seinem *c* liegen? Der Alt könnte dafür das *g* übernehmen, da es immer besser ist,

*) 1. Rerum creator optime. (Gregorius Magnus.) Du, der das Dasein Allem gab. 2. Nox et tenebrae et nubila. (Prudentius.) Nacht, Finsterniss und Nebel füllt die Welt. 3. Parvum quando cerno Deum. Wenn ich seh' den Gott den kleinen. 4. Jesu nostra redemtio. (Ambrosius.) Du hast erkauft uns, Jesu Christ. 5. Plaudite coeli. Jauchzet, ihr Himmel. 6. Tu Christe nostrum gaudium. (Ambrosius.) »Du unsre Freude, Jesu Christ. 7. O lux beata, trinitas. O sel'ges Licht, Dreieinigkeit.

die Terz im Septimenaccorde auszulassen als die Quinte. Wir sind überzeugt vom Autor, dass er nicht zu jener Gattung von Componisten gehört, die bei allem Unschönen, was sie zu Tage bringen, ihre Schwäche in der Stimmführung damit bemänteln, dass sie behaupten, durch diesen oder jenen Ton etwas ganz besonders Geistreiches ausgedrückt zu haben. Sehr sinnig ist im letzten Verse nach seinem Anfange in F-moll der Wiedereintritt der Durtonart. — Nr. 3. Wohl waren es Tage der Wonne, von *Geibel*. F-dur 4/4-Takt. Eine einfach und natürlich empfundene Composition. — Nr. 4. Lenzlied, dessen Dichter nicht angegeben ist. »Der Lenz ist angekommen«. E-dur 3/4-Takt. Ein frisches Lied, aus dem die Lenzesfreude bricht. — Und nun zum Schluss noch einige kurze, allgemeine Bemerkungen über diese vier Lieder. Sie zeichnen sich dadurch vor vielen neuerer Componisten aus, dass sie in der Stimmung ungesucht und ungeschraubt sind, und während der moderne Musiker sich meistens an das geliebte Clavier setzt, um zuerst eine verschwommene Melodie zu suchen, und danach die dazu passenden Accorde sich zurecht zu legen, sich hier wirkliche Stimmen finden. Möge der Verfasser in seinem Streben fortfahren, und sich an den unsterblichen classischen Meistern älterer Schule weiter bilden; dann wird es ihm gelingen, die noch hie und da vorhandenen kleinen Mängel zu beseitigen. π.

Theater-Erinnerungen von Gustav zu Putlitz.

(Theater-Erinnerungen von Gustav zu Putlitz. 2 Bände. Berlin, Verlag von Gebr. Paetel. 1874. 8°. 259, 258 S.)

(Fortsetzung aus Nr. 8.)

Am 17. März 1863 verpflichtete sich v. Putlitz zur Uebernahme der Intendantur des Schweriner Hoftheaters, die er im Herbste bei Eröffnung der Saison antrat. Die vielfachen Bedenken, die seine Freunde der Uebernahme einer Theaterleitung entgegenstellten und die mehr freilich seine Persönlichkeit als seine Befähigung trafen, überwand v. Putlitz rasch und gab sich der neuen Aufgabe mit der ihm angeborenen Theaterleidenschaft hin. Vertraut mit allen kleinen und grossen Dornen und Schattenseiten des Bühnenlebens ging er ohne Illusion an's Werk. »Friedrich von Flotow (sein Vorgänger) verliess sein Theater mit Bedauern, obgleich ihn seine eigenen Compositionen oft auf längere Zeit demselben entzogen hatten und ihn namentlich auf kürzeren oder längeren Aufenthalt nach Paris riefen, wo seine Opern, besonders Martha, anfingen sich Bahn zu brechen. Die Popularität dieser Composition, unterstützt durch sehr glückliches, anmuthiges Libretto, hat er nie wieder erreicht, wenige Opern aber auch ähnliche Verbreitung. Friedrich v. Flotow, dessen ganze musikalische Ausbildung in Paris gewonnen und durchaus französisch war, hätte Paris nie verlassen sollen und würde dort viel glücklicher den Boden für sein Talent gefunden haben als in Deutschland, trotz des Glücks, das er mit Stradella und Martha bei seinen Landsleuten machte. Namentlich hätte er leichter gute Librettisten gefunden, die ihm in Deutschland fehlten. Er sah das selbst ein, aber er hatte eine ganze Reihe von Jahren verpasst, und nun wurde es ihm schwerer, sich als deutscher Componist in Frankreich wieder einzubürgern, als es ihm geworden wäre, dort Wurzel zu schlagen, wodurch ihm die deutschen Bühnen erst recht geöffnet gewesen wären. Er hätte sich in dieser Beziehung an Meyerbeer ein Beispiel nehmen sollen. So, vielfach zerstreut und in letzter Zeit meist abwesend, hatte er das Schweriner Theater geleitet, wie man sich einem momentanen Vergnügen hingiebt, und die Zügel, die er zeitweise Anderen in die Hand geben musste, wollten ihm nicht mehr gehorchen. Dabei hatte er viel Nothwendiges weder selbst gethan noch auch Anderen überlassen, und das hat mir manche Schwierigkeiten bereitet. — Mit Ausgaben und Einnahmen war er nun gar, zum Entsetzen des Ministerii und allem Budget zum Trotz, mit genialster Unbefangenheit umgesprungen, jeder Jahresabschluss zeigte ein Deficit, das bogenlange Rescripte und Rügen hervorrief.« v. Putlitz bezeichnet als das Ziel, welches er sich bei der Leitung der Bühne stellte: »Der dramatischen Literatur gegenüber wollte ich jede edlere Bestrebung fördern, heranziehen, unterstützen, die Darstellungen durch sorgfältigstes Ensemble zu möglichster Vollendung bringen, den Geschmack des Publikums vom Unedlen, Frivolen, nur die Unterhaltung des Augenblickes Fördernden ablenken und ihn durch vorsichtiges Hinführen zu den poetischen Schätzen unserer dramatischen Literatur zu bilden suchen, dem ganzen Schauspielerstande aber wollte ich eine geachtete Stellung in der Gesellschaft erringen und ihm gegenüber manches Vorurtheil der öffentlichen Meinung besiegen.«

Man hatte die Besorgniss gehabt, dass v. Putlitz in seiner Theaterleitung die Oper gegen das Schauspiel vernachlässigen würde, und diese Annahme lag allerdings sehr nahe, da gleich bei Uebernahme seines Amtes v. Putlitz erklärte, dass er musikalisch durchaus Laie sei und in dieser Beziehung sich selbst das Zeugniss ausstellen müsse, seiner Aufgabe nicht gewachsen zu sein. »Aber meine eigene Besorgniss«, schreibt v. Putlitz, »und die des Publikums schwand immer mehr, je genauer ich die Verhältnisse kennen lernte. In dem Kapellmeister Alois Schmitt hatte ich die allerzuverlässigste Stütze, ebenso in dem Chordirector Herrn Stocks.« — Mit Hofkapellmeister Schmitt befreundete sich v. Putlitz schnell »und die Rechte der Freundschaft gingen so weit, dass sie einen fortwährenden kleinen Kampf in geschäftlichen Dingen gestatteten, der doch nie den persönlichen Verkehr trübte. Vortrefflicher Dirigent, pflichttreu bis zur äussersten Grenze, nach allen Richtungen hochgebildet, kam Herr Schmitt mit seiner idealen Kunstauffassung und seinem musikalischen Gewissen oft in Conflict mit den Interessen meiner Theatercasse, mit den Concessionen, die ich dem Geschmack des Publikums zu machen nöthig hielt, und denen er gar keine Rechnung tragen wollte. — Dass ich nach der musikalischen Seite hin Sinn und Geschmack erweiterte und mich für Genüsse empfänglicher machte, als bis dahin, verdanke ich zumeist dem Freunde. Unterstützt wurde er dabei von dem Rendanten des Theaters, der ein durchgebildeter Musiker war, und zugleich Chordirector und Gesangslehrer, Herrn Stocks. Auch er zählte bald zu den näheren Freunden unseres Hauses und unterstützte mich ebenso durch seinen Pflichteifer, als er mir durch seine liebenswürdige Bescheidenheit, durch Bildung und künstlerische Frische lieb wurde. Er war unermüdlich, neue Kräfte für den Chor heranzubilden, sorgte mit väterlichem Wohlwollen für seine Schüler, und da er bei der Wahl seiner Schülerinnen immer ebenso sehr die Unbescholtenheit der Privatverhältnisse, als die musikalische Begabung in's Auge fasste, meist Töchter anständiger Schweriner Familien heranzog, legte er damit das Fundament zu einem sittlichen Ton beim Theater, der weitergreifend die glücklichsten Folgen hatte. Auch Director Steiner hatte nach dieser Seite hin gewirkt und namentlich alles Frivole, Gemeine, Poesielose dem Repertoire fern gehalten. So fand ich den Boden meiner Thätigkeit auf's Beste vorbereitet und meinem Ziele die Wege gebahnt, ja, auf denselben schon vorgeschritten.« — »Der musikalische Theil, wie gesagt, war in den besten Händen, und um das Scenische, Decorative, für das Costüm, ja selbst für die dramatische Seite der Opernvorstellungen konnte ich mich nützlich machen und that das mit besonderer Vorliebe. Auch in den Engagements waren wir nicht unglücklich, und so kann ich sagen, dass wir Resultate erreichten, die durch Präcision und Correctheit des Ensembles, ge-

schmackvolle Ausstattung, Eifer und dramatisches Leben einen künstlerischen Eindruck hervorriefen, den ich mit viel bedeutenderen Kräften und unvergleichlich grösseren Mitteln andernortes nicht erreicht sah.« Wenn Kapellmeister Schmitt ausschliesslich den künstlerischen Erfolg im Auge hatte, so war v. Putlitz auf den Cassenerfolg neben dem künstlerischen mehr bedacht, daher das redliche und eifrige Zusammenwirken Beider den Charakter eines ununterbrochenen Kampfes annahm. Putlitz that für den Glanz seiner Opernvorstellungen, was nur irgend seine Casse erlaubte. »Die Oper, das musikalische Drama,« sagt v. Putlitz, »bedarf des äusseren Glanzes, der Hilfsmittel der Maschinerie, des decorativen Schmuckes. Wie sie selbst vorzugsweise auf die Empfindung wirkt, müssen diese Aeusserlichkeiten auf die Sinne wirken, um ein dramatisches Ganze zum Abschluss und vollen Eindruck zu bringen.« Dass er in dieser seiner Anschauung einen heftigen Gegner an dem alle äusseren Effectmittel verabscheuenden tief musikalisch gebildeten Hofkapellmeister Schmitt fand, war erklärlich.

Unter den Mitgliedern der Oper und des vortrefflichen Orchesters in Schwerin hebt v. Putlitz Fräul. Anna Reiss, die Coloratursängerin hervor, »die aus Leidenschaft für die Bühne, aus unwiderstehlichem Zug zur ausübenden Kunst, glückliche und mehr als behagliche Familienverhältnisse, ein Elternhaus, in dem man sie auf Händen trug, opferte für den anstrengenden, an Dornen und Blüthen gleich reichen Dienst der Bühne. Hochgebildet, herausgetreten aus einer hervorragenden und begünstigten gesellschaftlichen Stellung, wurde die junge Dame bald Freundin unseres Hauses und ist das geblieben über die Zeit unseres Zusammenwirkens in Schwerin hinaus.« — Dass das musikalische Interesse der Schweriner noch weiter als durch unsere Opernvorstellungen geweckt wurde, dafür sorgte Alois Schmitt. »Er hatte Abonnementsconcerte veranstaltet, in denen er selbst als vortrefflicher Claviervirtuose und die begabtesten Mitglieder des Orchesters die Sänger der Oper mitwirkten. Ernst vorbereitet, waren es edle Kunstgenüsse, die geboten wurden. Zu einzelnen dieser Concerte ergingen dann Einladungen an die ersten musikalischen Notabilitäten, und wiederum führten sie manchen lieben Gast in unser Haus, von denen mehrere Freunde wurden und blieben. Ich will von Allen nur Frau Clara Schumann nennen, Joachim, Stockhausen, Hans von Bülow.«

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Singakademie.) Freitag den 6. Febr. kam in der Singakademie als ein Extraconcert Grell's sechzehnstimmige Messe unter M. Blumner's Leitung zur Aufführung. Obwohl man nur kurze Zeit auf die Einübung hatte verwenden können, so war dennoch die Aufführung in vieler Beziehung eine sehr gelungene, da alle Mitglieder des Instituts es sich zur Ehrenpflicht gemacht hatten, weder Zeit noch Mühe zu sparen, wenn es sich um eine würdige Darstellung des Meisterwerkes ihres alten Lehrers handelt. — Ueber das Werk selbst ist früher in diesen Blättern (Jahrgang 1871 Nr. 10 bis 15) sehr ausführlich gesprochen worden, worauf wir den Leser verweisen müssen. Die Wirkung eines so vielstimmigen A capella-Gesanges beruht hauptsächlich auf einem richtigen Verhältniss der Stimmen zu einander; namentlich dürfen die Oberstimmen (die Sopran- und Altstimmen) nicht die Männerstimmen verdunkeln. Grell hat besonders auf eine sehr starke Besetzung der vier (nicht selten recht tief liegenden) Bassstimmen gerechnet. Obwohl nun diese zusammen über hundert Singende zählten, so reichten sie dennoch nicht immer aus, ein genügendes Fundament für das ganze Tongebäude zu bilden. In den Forte-Stellen verschwanden sie mehrfach gegen die Oberstimmen, die sich in einzelnen Fällen in Rücksicht auf die Totalwirkung wohl etwas mehr hätten mässigen können. Diese Bemerkung soll durchaus keinen Tadel enthalten, da dem Referenten die grossen Schwierigkeiten des Werkes vollkommen bekannt sind und die Aufführung sonst des Guten und Besten in reichlichem Maasse bot. Die sechzehn Solostimmen waren diesmal durch folgende Sänger und Sängerinnen vertreten: Chor I. Sopran: Frau Erler geb. Adler, Alt: Frau Stochowiack geb. Succo, Tenor: Domsänger Geyer, Bass: Gesanglehrer H. Putsch. Chor II. Sopran: Frl. Loos, Alt: Frl. Schweitzer, Tenor: Herr Sturm, Bass: Dr. Heinrich Müller. Chor III. Sopran: Frl. Kummritz, Alt: Frl. Schmidt, Tenor: Architekt Mackenthun, Bass: Architekt Krüger. Chor IV. Sopran: Frau Bialou geb. Wiche, Alt: Frl. Gottschau, Tenor: Herr Schütz, Bass: Geh. Rechnungsrath Meyer.

* **Berlin.** (Louisenstädtisches Gymnasium.) Sonnabend den 28. Febr. veranstaltete der kgl. Musikdirector Reinbold Succo, Gesanglehrer am Louisenstädtischen Gymnasium, mit seiner Singeklasse in der Aula des Gymnasiums eine Gesangaufführung, welche ein rühmliches Zeugniss für die musikalischen Bestrebungen an genannter Anstalt ablegte. Das Programm bestand in folgenden Nummern: 1. Vierstimmiger Choral »O dass ich tausend Zungen hätte« (a capella), 2. Vierstimmige Motette von *M. Blumner* »Ich will singen von der Gnade des Herrn«, ebenso, 3. Zwei Motetten von *R. Succo* »Wenn ich nur dich habe« und »Wie lieblich sind deine Wohnungen« ebenso, 4. Der Gesang der Geister über den Wassern, Gedicht von Goethe, Musik von *H. Bellermann*, mit Clavierbegleitung, 5. Chor aus dem Sophokleischen Ajax »Ὦ κλεινὰ Σαλαμίς« von demselben, ebenfalls am Clavier, und schliesslich wieder ohne Begleitung eine Anzahl von Chorliedern von *R. Succo*, *Emil Fischer* und *Mendelssohn*.

* **Landsberg a. W.** Am 15. Februar veranstaltete der Gesanglehrer unseres Gymnasiums, Herr von Jan, eine musikalische Production. Die Motette »Danket dem Herrn« und das Uhland'sche Lied »Ein Schifflein«, beides von dem trefflichen *Emil Fischer*, dem unvergesslichen Gesanglehrer des grauen Klosters, endlich der mit besonderer Lust von den Knaben gesungene *Becker*'sche Marsch »Frisch, ganze Compagnie!« natürlich für gemischten Chor arrangirt, bildeten den gesanglichen Theil der Aufführung. Die Knabenstimmen, namentlich der Sopran, klangen hell und frisch; schlecht klang dagegen der Tenor. Die Vertreter dieser Stimme scheinen alle im Stadium der Mutation zu sein; dass die mehrfach beabsichtigte Aufführung grösserer Gesangwerke seit längerer Zeit darum unterbleiben musste, weil beim Semesterschluss der Tenor immer nur abgehetzte leistungsunfähige Mitglieder gehabt habe, erscheint uns demnach sehr einleuchtend. Ist dem aber wirklich so, dass unter all unseren 600 Schülern kein einziger reifer Tenorist sich befindet, der die doch immer nur einstündigen Uebungen ohne Schaden für seine Stimme mitmachen kann, — nun so lasse man das vierstimmige Singen lieber ganz bleiben. Vielleicht werden dann nach einiger Zeit wirkliche Tenoristen herangewachsen sein.*) — Recht Erfreuliches leisteten dagegen unsere Schüler in der Instrumentalmusik. Die hierher gehörigen Nummern des Programms waren: ein Satz aus *Beethoven's* Claviersonate Op. 53, eine Pièce für Violoncell von *Kummer*, eine solche für zwei Violinen von *Dancla*, zwei Sätze aus einem Quintett von *Reissiger*, und endlich die erste Ddur-Symphonie von *Haydn*, ausgeführt von 17 Streichern und 6 Bläsern. Letzteres ist eine Leistung, wie sie sich an anderen Gymnasien oder ähnlichen Anstalten kaum wiederfinden dürfte. Eine Unmasse von Clavierspielern, den einen oder andern Vertreter eines Orchester-Instrumentes wird natürlich jede Schule aufweisen; was geschieht aber, um die vorhandenen Kräfte zu sammeln und zu organisiren, was ferner, um dem gänzlichen Aussterben der Orchester-Instrumente unter Nichtmusikern vorzubeugen? Auch bei uns fand sich anfangs, als Herr von Jan sich der Sache anzunehmen begann, kaum ein einziger Cellist unter den Schülern. Jan zog sich selbst einen zweiten Cellospieler heran, veranlasste einen fingerkräftigen Freund sich des Contrabasses zu befleissigen und vereinigte dann die vorhandenen Kräfte. Nach vielen sauren Proben gelang es endlich eine Symphonie von Haydn, dieselbe, die wir jetzt wieder gehört, von Streichinstrumenten und

*) Wir können dem Herrn Referenten hierin nicht beistimmen. Die Zöglinge musikalisch heranzubilden, kann einzig und allein nur durch Singenlernen ermöglicht werden; denn Gesang ist die Grundlage jeder Musik. Das Instrumentenspiel, von dem uns Herr Referent weiter berichtet, sollte von der Schule ganz verbannt werden; das gehört nicht dahin, weil es dem Zwecke des musikalischen Unterrichtes auf höheren Schulen gerade zuwider lauft. Auch das Arrangiren der Werke unserer classischen Meister, je nach den zur Ausführung derselben vorhandenen Kräften, kann man im Allgemeinen nicht gutheissen. Man wähle zu den musikalischen Aufführungen der Schüler eines Gymnasiums nur solche Werke, zu deren würdiger Darstellung die natürlichen Mittel jener — und das sind nur die Kehlen, wenn sie nach richtigen Gesangsprincipien gebildet sind — ausreichen. Also lasse man die Schüler nur immer singen, auch wenn zur Zeit keine Tenöre unter ihnen sind. In dieser Zeitung ist öfters und ausführlich über die Bedeutung des Gesangunterrichtes an höheren Schulen verhandelt worden, dass wir hier nur darauf hinzuweisen brauchen. *D. Red.*

einer Flöte mit Unterstützung des Claviers öffentlich vorzuführen. War auch noch manch falscher Ton mit untergelaufen, die Sache fand doch ungeheuren Beifall. Es wurden Geld-Beiträge unter den Freunden des Unternehmens gesammelt und dafür zunächst ein Bass, Cellos und Bratschen angeschafft, bald traten ein paar Hörner hinzu, ein Jahr später zwei Clarinetten, endlich ein Fagott. Manche Symphonie von Haydn wurde auf diese Weise einstudirt, mancher Händel'sche Chor unserem Oratorien-Vereine begleitet. Die Zahl der Mitspielenden ist mit der Zeit gewachsen und mancher junge Mensch ist auch, nachdem er die Schule verlassen, der Kapelle treu geblieben. Jeder Freund echter, d. h. aus selbständigen Stimmen bestehender Musik wird einem solchen, sowie jedem ähnlichen Unternehmen gewiss aus vollem Herzen fröhliches Gedeihen wünschen; ist es doch die einzige Art, auf welche der vielbeklagten Alleinherrschaft des Claviers wirksam begegnet werden kann. Leider wird es für kleinere und mittelgrosse Städte mit der Zeit immer schwerer, ältere Orchesterwerke in der Originalbesetzung aufzuführen. Zu der mangelhaften Fertigkeit heutiger Trompeter und Hornisten für die von Händel verlangte Höhe, zu dem Mangel an wirklichen Posaunen kommt der noch viel empfindlichere Mangel an Fagott- und Oboe-Bläsern, kommt ferner häufig auch der Mangel an einer genügenden Anzahl von Geigern. Bei unserer hiesigen Stadtkapelle wenigstens pflegt man, wenn sie sich zu einer Symphonie versteigt, an den Tuttistellen von den Geigenpassagen keinen Ton zu hören, höchstens Arme und Bogen der Spieler sich in diesem Rhythmus rühren zu sehen, der schrille Ton der als Oboen auftretenden Clarinetten und das schmetternde Getöse der Trompeten übertönt die Hauptstimme vollständig. Kommen dann zartere Stellen für die Bläser, so macht sich wiederum die lückenhafte Besetzung der Rohrinstrumente unangenehm fühlbar. Unter solchen Umständen wird es natürlich Pflicht für den Dirigenten, nachdem er versucht die Nebenstimmen so gedämpft als möglich auftreten zu lassen, an Stellen, die noch immer hässlich bleiben, durch anderes Arrangement zu helfen, für zu hohe Oboestellen eine zweite Flöte oder eine Sologeige zu nehmen, zu schmetternde Stellen des Blechs vielleicht tiefer zu legen u. dergl. Herr von Jan macht bei seiner jugendlichen Kapelle mitunter einen etwas sehr ausgedehnten Gebrauch von dieser denn doch immer als ein Uebel zu betrachtenden Nothwendigkeit, indem er häufig das Clavier, bei Oratorien auch wohl noch ein Harmonium zu Hülfe nimmt. Man kann ja da über Einzelheiten oft sehr verschiedener Meinung sein. Im Ganzen aber müssen wir gestehen, dass eine in dieser Weise arrangirte Aufführung, bei der Licht und Schatten in umsichtiger Weise vertheilt sind, uns stets einen viel wohlthuenderen Eindruck gemacht hat als die Productionen unseres grundsätzlich das Arrangiren vermeidenden Stadtmusikus. Noch besser wäre es freilich, wenn durch eine verständige Leitung von Musikcorps und Dilettanten-Vereinen das Aussterben der veralteten Instrumente wie der Oboe u. dergl. verhütet und die originale Besetzung damit immer ermöglicht würde.

✱ **Leipzig.** Das Hauptwerk des siebzehnten Gewandhausconcertes (26. Febr.) war *Beethoven's* Eroica-Symphonie, welche den zweiten Theil bildete. Voran ging ihr: Ouvertüre zu »Faniska« von *Cherubini*, Arie aus »Rodelinda« von *Händel* (Orchesterbegleitung von R. Franz), Lieder am Pianoforte: a) Der Schiffer, b) An die Nachtigall von *Fr. Schubert*, c) Aus »Dichterliebe« Nr. 1, 2 und 3 von *Rob. Schumann*, sowie Violoncello-Concert von *Lindner* und Andante aus dem Concerte Op. 45 von *Molique*. Frau Schimon-Regan zeichnete sich namentlich als Liedersängerin aus durch ihre natürliche, höchst anmuthige Vortragsweise und elektrisirte die Zuhörerschaft durch die klaren Perlentöne ihrer edlen, vorzüglich geschulten Stimme, in welcher alle Register aufs Sorgfältigste ausgeglichen und jeder Ton — bei leichtester Ansprache selbst im zartesten Piano — schon an sich Musik ist. Was Wunder, dass bei solchen Vorzügen die Künstlerin stürmischen Hervorruf veranlasste und zu einer Zugabe genöthigt wurde? Dieselbe bestand in *Schumann's* Lied »Marienwürmchen«. Auch Herr Klesse aus Frankfurt a. M., welcher sich schon in der letzten Kammermusik durch den Vortrag der *Mendelssohn*'schen Ddur-Sonate vortheilhaft hier einführte, gewann sich diesmal wieder durch sein sauberes, nobles Spiel die Sympathien des Publikums. Ebenso ist auch den Orchesterleistungen, abgesehen von einem leicht verzeihlichen Versehen im Waldhorn (erster Satz der Symphonie) im Grossen und Ganzen Gutes nachzusagen. — In der vierten und letzten Kammermusikaufführung im Saale des Gewandhauses gelangte unter Mitwirkung der Herren Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Röntgen, Haubold (Violine), Hermann (Viola), Klesse (Violoncello), Storch (Contrabass), Gumbert und Spohr (Waldhorn) *Haydn's* Streichquartett (B-dur), ferner *Beethoven's* Variationen mit Fuge (Op. 35) über ein Thema aus der Sinfonia eroica und *Mozart's* frisches, joviales Divertimento für Streichinstrumente und zwei Hörner (D-dur) zu vorzüglicher Aufführung. Triumphe feierte namentlich Herr Kapellmeister Reinecke als Clavierspieler. Der für Leipzig nicht hoch genug zu schätzende Künstler wurde mehrmals gerufen und für den meisterhaften Vortrag der *Beethoven*'schen Variationen vom Publikum mit reichen Beifallssalven überschüttet.

Berichtigung. In Nr. 8, Sp. 122, Zeile 3 des Leipziger Berichtes, ist ein sinnentstellender Druckfehler. Es muss da statt »drastischen Einzelgängen« heissen »drastischen Einzelheiten«.

✱ **Paris.** Der Bericht über den Gesetzentwurf, welcher zur Vollendung der neuen Pariser Oper die Summe von 6,900,000 Fr. verlangt, ist jetzt bei der Kammer eingereicht worden. Aus demselben geht hervor, dass die grosse Oper im Ganzen 46½ Mill. Fr. kostet. Die für den Bau des Hauses selbst gemachten und noch zu machenden Ausgaben belaufen sich auf 32,600,000, die Decorationen und das übrige Zubehör auf 2,500,000 Fr. und die für den Augenblick vertagten Ausgaben auf 900,000 Fr.; der Grund und Boden kostete 10,500,000 Fr. Die noch auszuführenden Arbeiten erheischen die Summe von 3½ Mill. Fr., was mit den Unkosten für die Decorationen die Summe von 6 Mill. Fr. ausmacht, die noch dieses Jahr verausgabt werden sollen, so dass die Oper Ende 1874 oder Anfangs 1875 eröffnet werden kann.

✱ Auszeichnung:
Dem Königl. Musikdirector Herrn Richard Wüerst zu Berlin ist das Prädicat »Professor« beigelegt worden.

✱ Todesfälle:
Zu Berlin verstarb der in künstlerischen Kreisen bekannte Agent Steinitz, welcher sich vorwiegend mit der Exploitirung der Rechte französischer Schriftsteller und Componisten in Deutschland befasste.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 7. *M. de Thémines:* Théâtre-Italien, Le astuzie femminili, opéra-bouffe, en quatre actes de Cimarosa. — *Léo Lespès:* Les musiciens chez eux: 1. Ambroise Thomas. — *G. Escudier:* Orphée aux enfers au Théâtre de la Gaîté. — *A.-G. Bertal:* Editta di Belcourt, grand opéra en quatre actes, représenté à Barcelone. — *E. Neukomm:* Les causes célèbres de la musique. Le Coeur de Grétry. II. Flamand-Grétry. — Acte de décès de Vincenzo Bellini. — Nr. 8. *M. de Thémines:* L'ouïe et la vue au théâtre. — *E. Neukomm:* Les causes célèbres de la musique. Le Coeur de Grétry. III. Le Coeur à l'Ermitage.

Bellini, Giornale. Firenze. Nr. 6. u. Nr. 7. *Ildebrando Bencivenni:* Autori e critici. — Cronaca.

Boccherini. Firenze. Nr. 2. Lettere Milanesi. — La Musica in Cina. (Contin.)

Caecilia, Organ f. kath. K.-M. Nr. 2. *R. Schlecht:* Vom Metrum im gregorianischen Kirchengesange. (Forts.) — *Zimmer:* Der gregorianische Gesang vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet. Rede. — Elementar-Theorie der Musik. (Forts.)

La Chronique musicale. Nr. 16. *Louis Lacombe:* Naissance et développement des chants populaires. — *Ch. Barthélemy:* Le réalisme dans l'opéra-comique au XVIII[e] siècle. (Contin.) Vadé. 1720—1757. — *Edm. Neukomm:* Michel Haydn (avec portr.). (Fin.) — *Jules Bonnassies:* La musique à la Comédie-Française. (Contin.) — Nr. 17. *Ad. Jullien:* Profession de foi musicale de M. Offenbach. — *A. Jullien:* Histoire du théâtre de Mme. de Pompadour. 6. article. Ch. V. 26 Nov. 1749 — 27 Avril 1750. — *A. H.:* Un portrait d'Amati. — *M. Cristal:* La musique en Suède, en Islande, en Norwège et dans le Danemark. Le Danemark. IV. — *A. Pougin:* Le théâtre de l'Athénée. — Revue des Concerts et des théâtres lyriques (Le Florentin, opéra comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Lenepveu).

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 7. Beethoven (suoi amori). — Nr. 8. L'Embrione d'una società corale in Milano. — Nuove esperienze di Tyndal sulla propagazione del suono.

Le Guide musical. Nr. 8. *Van der Straeten:* Musique villageoise en Flandre.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 9. Musikleben in Wiesbaden. 1. Allgemeiner Ueberblick. (Schluss.) — Recensionen. — Nr. 10. *H. Dorn:* Ein neuer Wagnerschwindel. — Julius Mühling. — Beilage: Joseph Gung'l. Bei Gelegenheit des Erscheinens des 300sten Werkes.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 13. Das Wagner-Theater in Bayreuth. (»Presse«). — Nr. 14. Die Instrumenten-Fabrikation in Markneukirchen im Voigtlande (Sachsen).

Wochenblatt, Musikal. Nr. 9. Dr. *Carl Fuchs:* Gedanken aus und zu Grillparzer's Aesthetischen Studien. — *H. Kretzschmar:* Neue Werke von Brahms. (Forts.)

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 9. Recensionen (über L. Ramann's »Franz Liszt's Oratorium Christus«. Forts.).

ANZEIGER.

[39] **Neue Musikalien**

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Beethoven, L. van, Op. 25. **Serenade** für Flöte, Violine u. Viola. Für kleines Orchester bearbeitet von Louis Bödecker. Partitur 2 Thlr. Stimmen 2 Thlr. 20 Ngr.

—— Op. 71. **Sextett** für zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotten. Für Pfte. zu zwei Händen bearb. von H. M. Schletterer. 1 Thlr.

—— Op. 81. **Sextett** für zwei Violinen, Viola, Violoncell und zwei Hörner. Für Pfte. zu zwei Händen bearb. von H. M. Schletterer. 26 Ngr.

—— Op. 129. **Rondo a capriccio** für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine u. Violoncell bearb. von Louis Bödecker. 1 Thlr. 16 Ngr.

Behr, Franz, Op. 221. **Zwei Lieder** für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 20 Ngr.

Blomberg, Adolf, Op. 4. **Zwei Romanzen** für Violoncell oder Violine und Pianoforte.
Ausgabe für Violoncell 1 Thlr.
Ausgabe für Violine 1 Thlr.

—— Op. 5. **Zwei Fantasiestücke** für Pianoforte. 1 Thlr.

—— Op. 6. **Trio** für Pianoforte, Violine u. Violoncell. 2 Thlr. 15 Ngr.

Brahms, Johannes, Op. 59. **Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Heft 1. netto 1 Thlr. 15 Ngr.
Heft 2. netto 1 Thlr. 6 Ngr.

Händel, Georg Friedrich, **Alexander's Fest**, Clavierauszug in gr. 8⁰. Netto 24 Ngr.

—— Chorstimmen in kl. 8⁰. (S. A. T. und B.) à 7½ Ngr. netto.

—— **Josua**, Clavierauszug in gr. 8⁰. Netto 1 Thlr.

—— Chorstimmen in kl. 8⁰. (S. A. T. und B.) à 10 Ngr. netto.

—— **Salomo**, Clavierauszug in gr. 8⁰. Netto 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Chorstimmen in kl. 8⁰. (S. A. T. und B.) à 12 Ngr. netto.

Holstein, Franz von, Op. 33. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Merkel, Gustav, Op. 74. **Abendbilder.** Vier Clavier-Stücke. Einzeln: Nr. 1. In der Dämmerstunde 7½ Ngr. Nr. 2. Mährchen 7½ Ngr. Nr. 3. Ständchen 5 Ngr. Nr. 4. Abendlied 5 Ngr.

Mozart, W. A., Op. 96. **Concert** für Fagott mit Begleitung des Orchesters. Für Violoncell bearbeitet von Jos. Werner. Clavierauszug von H. M. Schletterer.
Ausgabe für Fagott 1 Thlr. 5 Ngr.
Ausgabe für Violoncell 1 Thlr. 5 Ngr.
(Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.)

—— **Sonate** (in F dur) für Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rud. Barth. 25 Ngr.

Schubert, Franz, Op. 90. **Impromptu** (in C moll) für Pianoforte. Für Orchester bearbeitet von Beroh. Scholz.
Partitur 1 Thlr. 10 Ngr.
Stimmen 2 Thlr.

—— Op. 138. **Rondo** pour Piano à quatre mains. Transcrit p. Piano et Violon par Louis Bödecker. 1 Thlr.

Schulz-Beuthen, H., Op. 2. **Orientalische Bilder**. Acht Clavierstücke in Menuetten- und Scherzo-Form. Zwei Hefte à 1 Thlr.

—— Op. 4. **Befreiungs-Gesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männer-Chor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 2 Thlr.
Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr.
Singstimmen.
Für gemischten Chor: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 3¾ Ngr.
Für Männerchor: Tenor 1, 2. Bass 1, 2. à 3¾ Ngr.

—— Op. 11. **Kinder-Sinfonie** für Clavier zu vier Händen, Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukuk, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre und Schnarrpfeife. Partitur 25 Ngr.
Clavierauszug 25 Ngr.
Stimmen 15 Ngr.

Sieber, Ferdinand, **Achttaktige Vocalisen** für den ersten Gesangunterricht in Schule und Haus nebst einer Anleitung zum Studium derselben. (Sechste Folge der Vocalisen.)
Heft 4. 36 Vocalisen für Tenor. Op. 95. 1 Thlr.
Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 5. 36 Vocalisen für Bariton. Op. 96. 1 Thlr.
Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 6. 36 Vocalisen für Bass. Op. 97. 1 Thlr.
Anleitung 20 Ngr. netto.

Singstimmen in 8⁰.
Zu Heft 1. 36 Vocalisen für Sopran. Op. 92. Netto 4 Ngr.
Zu Heft 2. 36 Vocalisen für Mezzosopran. Op. 93. Netto 4 Ngr.
Zu Heft 3. 36 Vocalisen für Alt. Op. 94. Netto 4 Ngr.

—— Op. 100. **Drei zweistimmige Lieder** für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 2. Spurlos (einzeln). 10 Ngr.

—— Op. 102. **Die Alpenrose** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Deutscher und englischer Text. Für tiefe Stimme 15 Ngr. Für höhere Stimme 15 Ngr.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Dietrich, Albert, Op. 16. Nr. 3. **Meine Linde.** 7½ Ngr.

—— Op. 16. Nr. 5. **Um Mitternacht.** 7½ Ngr.

—— Op. 17. Nr. 2. **Blühendes Thal.** 7½ Ngr.

Grimm, Jul. O., Op. 15. Nr. 6. **Minnelied.** 7½ Ngr.

Reinecke, Carl, Op. 59. Nr. 3. **Die Nachtigallen.** 7½ Ngr.

---

[40] Im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig sind erschienen:

Julius Röntgen

Aus der Jugendzeit. Kleine vierhändige Clavierstücke. Op. 4. Drei Hefte. Heft 1 u. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr. Heft 3. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Diese Stücke haben in den *Stockhausen-Röntgen'schen* Concerten, und wo der junge Componist sie sonst hat hören lassen, überall lebhaftes Interesse erweckt, und empfehlen sich als treffliche Hausmusik.

Von Ebendemselben erschien im gleichen Verlage:

Op. 1.	**Sonate** für Pianoforte und Violine. .	Pr. 1 Thlr.	20 Ngr.
» 2.	**Sonate** für Pianoforte.	» 1 »	15 »
» 3.	**Sonate** für Pianoforte und Violoncell.	» 1 »	25 »

---

[41] Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

Johann Sebastian Bach's Werke

Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

XX. Jahrgang II. Abtheilung, enthaltend:

Kammermusik für Gesang.

Drama auf das Geburts-Fest August III., Königs von Polen etc. »Schleicht, spielende Wellen«.

Drama zu einer Universitätsfeier, als Dr. Gottl. Kortte die Professur erhielt:
»Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten«.

Drama zum Namenstag des Königs Augustus.
»Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten«.

Der Jahresbeitrag zur Bach-Gesellschaft beträgt 5 Thaler, wogegen der betreffende Jahrgang von J. S. Bach's Werken geliefert wird. Der Zutritt zu der Gesellschaft steht jederzeit offen; zur Erleichterung desselben werden für die bereits erschienenen Jahrgänge der Werke Theilzahlungen von je 10 Thalern angenommen und gegen eine solche je 2 Jahrgänge in chronologischer Folge geliefert. Anmeldungen sind bei dem Unterzeichneten in frankirten Briefen zu machen.

Leipzig, im Januar 1874. *Breitkopf & Härtel,*
Cassirer der Bach-Gesellschaft.

---

[42] **Uebersponnene Saiten**

jeder Art liefert in billigsten und feinsten Gattungen
(H. 3586) *Ernst Paulus,* **Markneukirchen.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 18. März 1874. **Nr. 11.** IX. Jahrgang.

Händel in Deutschland.

(Eine Aufführung des »Saul« in Königsberg i. Pr.)

Wie gross die Verehrung Händel's bei den meisten unserer gegenwärtigen Musikdirigenten ist und wie gross die Pietät, welche sie seinen Werken entgegenbringen, davon mag wiederum der nachfolgende Bericht über die Aufführung eines Händel'schen Werkes Zeugniss geben:

Königsberg, 23. Februar 1874.

Zu Händel's Geburtstag hat die Königsberger Musikalische Akademie den Händel'schen »Saul«, welcher in Königsberg bisher noch nicht zur Aufführung gelangt war, zum Besten gegeben, — fast hätte ich gesagt, zum Besten gehabt. Dass man das Werk ohne Kopf, d. h. ohne die Ouvertüre gab, mag seine Entschuldigung in dem Mangel eines angemessen starken Streichquartetts finden, dass aber der Herr Dirigent, Musikdirector Laudien, die Worte »classisch« und »langweilig« für Synonyma halten mag, ergab sich sofort aus der Behandlung des ersten Chors: »Wie wunderbar schallt, Herr, dein Preis!« Es ist kaum begreiflich, wie ein Musiker, der seine ersten Studien bei der Oper gemacht, in ein so schläfriges, allen Schwunges baares Tempo verfallen konnte. Der prachtvolle Eingangschor blieb vollkommen wirkungslos. Die brave Sängerin (Frl. Köttlitz), welche das kurze darauf folgende Solo: »Ein Kind stand auf, von dir gesandt« von echt Händel'schem Geiste durchweht vortrug, vermochte kaum das bleierne Scepter des Dirigenten in angemessene Schwingung zu bringen. Das darauf folgende herrliche Trio (Männerchor) »Der Gottesleugner trat einher« verlief wieder farblos und lethargisch und in dem machtvollen Allabreve: »Da flammt der Muth im Heer empor!« war weder von der Flamme, noch von Muth das Geringste zu spüren. Nur dem vortrefflichen Chor, welcher in der Wiederholung des ersten Themas und dem darauf folgenden Hallelujah die Rolle des Dirigenten übernahm, gelang es, die ganze herrliche Nummer vor völligem Fiasco zu bewahren. Die Sängerin der Merab zerriss die musikalischen Gedanken des folgenden »Heil, junger Held«, sowie alle übrigen Nummern ihrer schönen Partie durch unmotivirtes Athemholen und durch das Bestreben mit Nichtachtung von Arsis und Thesis jeden Ton als vollwichtig hinzustellen. Das läuft gegen die Natur. Eine fortwährende Hebung ist unmöglich. Alle Declamation beruht auf der angemessenen Vertheilung von Hebung und Senkung der Stimme. Der Vorwurf trifft die Sängerin weniger als den Dirigenten, welcher durch sorgfältigeres Einstudiren diesen Mangel leicht beseitigen konnte.

David und Saul waren vortrefflich vertreten, die Partie des ersteren wurde musikalisch und ästhetisch verständnissvoll vorgetragen und entschädigte für viele Sünden der Direction, und wenn Saul (Herr Blaue) ab und zu durch ungehörige Vorschläge in den Recitativen die denselben innewohnende Kraft verwässerte, so ist dies wiederum Schuld des Dirigenten, welcher durch seinen Rath leicht dergleichen sentimentale afterdramatische Ausschreitungen beseitigen konnte.

Jonathan war in den Händen eines jungen, von den besten Intentionen durchdrungenen Opernsängers (Herrn Bohlig). Wie leicht hätte es der Dirigent gehabt, diesen jungen Sänger zu einem idealen Repräsentanten des edeln Königssohnes heranzubilden, gewiss nicht zum Schaden des jungen strebsamen Künstlers. Die gerügte Schläfrigkeit machte sich fast in allen Chören geltend, so in dem Lobgesang der Weiber auf David (— zu dem man auch wohl ein zweites Glockenspiel hätte besorgen können —) und selbst in dem scharf markirten, auf dem wuchtigen *basso ostinato* in Es-dur fundamentirten gewaltigen Anfangschore des zweiten Theiles (»Weiche, höllgeborener Neid!«).

Die furchtbarste Verunglimpfung hatte das herrliche Werk in dem dritten Theile zu erfahren. Lag es denn so fern, den Mitwirkenden klar zu machen, dass hier Geschichte gesungen wird, ein Kampf, der in dem Leben jedes Staates wiederkehrt, der in Deutschland fast schon ein Jahrtausend dauert und der augenblicklich auch unser Volk bis in die innersten Fibern erregt, der Kampf zwischen der Hierarchie und der staatlichen Ordnung? Saul, der, wenn man der Darstellung in den beiden Büchern Samuelis folgt, von der Priesterschaft gegen ihren eigenen Willen auf den Thron erhoben ist, und der vor den Schöpfern seines Scheinkönigthums wie ein unmündiger Knabe im Staube kriecht, greift endlich, als die Insolenz des Priesterthums auch ihm unerträglich wird, zu strenger Abwehr. Da salbt die Priesterschaft ihm einen Gegenkönig und spielt denselben an seinen Hof und in seine Familie. Töchter und Sohn wenden sich von ihm ab. Ohnmächtig und hoffnungslos greift er zu einem Mittel, das ihn aufs Tiefste beschämen muss. Er sucht Hilfe bei einer Zauberin, auf deren Kunst er selbst den Tod gesetzt, und lässt sich den Geist dessen, der ihn in diese schmachvolle Lage gebracht, citiren, um seinen Rath einzuholen. Wie kann man den so in der tiefsten Er-

niedrigung schmachtenden, geistig und moralisch gebrochenen König mit hellem Ton und wuchtiger Stimme singen lassen? Wie kann man sich so vergreifen, dass man die Fagotte, welche den Gesang eines aus dem Grabe heraufbeschworenen Geistes begleiten, fast *forte* und *staccato* blasen lässt? wie ist es möglich, nicht darauf zu halten, dass der Sänger des Samuel mit gedämpftem, leidenschafts- und farblosem Tone sein: »Du und dein Sohn, ihr seid bei mir noch heute« vorträgt? Das sind fast unbegreifliche Unterlassungssünden der Direction.

Nun aber erst die Verschneidung der Todtenklage um die gefallenen Helden! Wie kann es ein musikalisch und (so hoffen wir wenigstens) auch ästhetisch gebildeter Dirigent über das Herz bringen, von diesen Perlen auch nur eine einzige fortzulassen? Lag denn das Verständniss dafür so fern, dass die ganze Todtenklage ein in sich abgeschlossenes wohlabgerundetes Kunstwerk für sich bildet, dessen Wirkung durch das Herausnehmen auch nur einer Note vollständig zerstört wird? — Auf die Nachricht von dem Fall der Helden bemächtigt sich des ganzen Volkes die tiefste Niedergeschlagenheit und Muthlosigkeit. Sie findet in dem Chor »Klag' Israel« den unübertrefflichsten Ausdruck. Nun mahnt eine Solostimme (Tenor) zu schweigen, dass nicht die feindlichen Nachbarn frohlocken und jauchzen über die Schmach. Der darauf folgende Gesang verflucht den Ort, wo die That geschehen, der nächste lenkt um und sorgt dafür, indem er die Thaten der gefallenen Helden feiert, dass von dem Volke die düstere Rathlosigkeit und Verzweiflung genommen wird. Der darauf folgende kurze Chorsatz: »Nie war der Adler rasch, wie sie« zeigt, dass der Alp von dem Volke genommen ist, und nun erst treten die persönlichen Beziehungen des Freundes zum Freunde in den Vordergrund und leiten mit dem unübertrefflich weichen Gesange: »In süsser Harmonie« die düstere Trauer des Volkes in eine sanfte Wehmuth über.

War das bei einem einigermaassen gewissenhaften Studium des Werkes so schwer zu finden? Was that aber der Dirigent? Er liess zwei dieser Gesänge — die nothwendige Mittelglieder bilden — ganz weg, sprang gleich zu dem Gesange: »Wenn Jonathan den Bogen zog« — den er in einer unverantwortlichen Weise verschleppte — über uud strich von dem überaus herrlichen 69 Takte enthaltenden Gesange: »In süsser Harmonie vereint« den ersten blos 51 Takte enthaltenden Theil weg, weil seiner Ansicht nach es unnatürlich sei, dass David nach einander Tenor, Sopran und Alt singen solle!! Wer mit so unkünstlerischem — um nicht zu sagen ruchlosem — Leichtsinn an einem Kunstwerke handeln kann, der wage sich doch nur an Werke, die er nach dem Grade seiner Bildung und Gewissenhaftigkeit erfassen kann, von musikalischen Dramen allerersten Ranges halte er sich fern!

Wie soll das Publikum durch einmaliges Anhören eines solchen Werkes bei solcher Misshandlung sich wohl ein richtiges Bild davon machen können? und wie soll wohl durch eine solche Aufführung der Zweck, auf die Hörer belehrend, erhebend und läuternd zu wirken, erreicht werden? Vielleicht veranlasst dieser Bericht den Herrn Dirigenten, bei anderen hochgebildeten Dirigenten ähnlicher Institute (z. B. der Berliner Singakademie) Erkundigung darüber einzuziehen, welche umfassende und gewissenhafte Studien sie machen, bevor sie zur Einübung eines ihnen bisher unbekannten Händel'schen Werkes schreiten. Denn bei dem Königsberger Localkritiker, einem Clavierlehrer, der in seiner Naivetät mit Ignorirung Alles dessen, was die — allerdings wohl tief unter ihm stehenden — Gervinus und Chrysander über Händel's Schaffen geschrieben, einem Händel gegenüber den Ton eines weisen Schulmeisters annimmt, obwohl der Kenner jeder seiner Phrasen anmerkt, dass ihr Autor dem Werke, welches er zu hofmeistern wagt, so fern steht, wie etwa ein Obertertianer der Trilogie des Aeschylus — wird der Herr Dirigent sich wenig Rathes erholen können. Wenn der Kritiker bei dieser Aufführung noch Worte des Lobes für den Dirigenten findet: so wollen wir zu seiner Ehre blos annehmen, dass seine allgemeine, ästhetische Bildung bis an das aufgeführte Werk nicht hinanreicht.

Der musikalischen Akademie empfehlen wir aber auf ihrer Hut zu sein; denn sie ist — auf dem Rückgange begriffen.

Zur Charakteristik des angegriffenen Dirigenten können wir nicht umhin, noch dessen Aeusserung mitzutheilen:

»Händel sei ein armes L . . . r gewesen, das nicht Geld genug gehabt, ein volles Orchester zu bezahlen; darum habe er so dünn instrumentirt. Die Begleitung der Sologesänge durch das blosse Streichquartett sei unerträglich langweilig!«

Nicht besser denken ja unsere Herren Rob. Franz, Dr. Ferd. Hiller, J. Rietz, Schäffer u. A. auch!

Theater-Erinnerungen von Gustav zu Putlitz.

(Theater-Erinnerungen von Gustav zu Putlitz. 2 Bände. Berlin, Verlag von Gebr. Paetel. 1874. 8°. 259, 258 S.)

(Schluss.)

»In Clara Schumann ist das ernste Priesterthum der Kunst so mit ihrem ganzen Wesen verschmolzen, dass eine grössere, Ehrfurcht gebietende Harmonie nicht gedacht werden könnte, und dabei wahrt sie ihre reine, hohe Aufgabe in echt weiblicher Weise. Das Andenken des Gatten, das sie auf das Edelste künstlerisch lebendig erhält, die strenge Sorge der Mutter, der sie ihre Kunst widmet, die Dornenkrone des Lebens und der Kunst, neben den immer wieder lebendigen Ruhmeskränzen, die ihr nicht leicht zufallen, sondern die sie erringt, strengbewusst ihrer heiligen Aufgabe, machen sie zu einer der verehrungswürdigsten Erscheinungen in der Kunst wie im Leben. Das Alles braucht hier nur angedeutet zu werden, denn eine lange künstlerische Wirksamkeit, eine Meisterschaft, die unermüdlich ringt, das Banner edler, von aller Virtuosität und ihren Auswüchsen fern gehaltenen Kunst zu erheben und durch den Kampf mit frivolisirter Künstlerschaft hindurchzutragen, hat seit Jahren über tausend und aber tausend Herzen gesiegt und braucht nicht erst gepriesen zu werden. Mir aber bleiben die Momente in Schwerin unvergesslich, in denen uns die seltene Frau näher trat. Wenn ich ihr gegenüber sass in dem kleinen Nebenzimmer des Concertsaales in Schwerin, und der Augenblick gekommen war, in dem ich sie bat, nun herauszutreten zu dem in feierlicher Stille harrenden Zuhörerkreis, dann malte sich die ganze Scheu vor der Oeffentlichkeit auf ihren Zügen, und immer war es ein Entschluss, aber in allem Zagen ein kräftiger, wie der schweren Pflichterfüllung, mit dem sie hinaustrat und schlicht, ernst zum Flügel schritt. Aber mit dem ersten Klange, den sie dem Instrumente entlockte, legte sich die Glorie des Künstlerthums um ihre ganze Erscheinung. — Wenn es die höchste, die moralische Seite der Kunst ist, die Gemüther der Zuhörer zu läutern, wenn man fühlt, besser zu werden durch sie, so habe ich dieses Bewusstsein nie entschiedener gehabt, als bei dem Spiel von Clara Schumann und bei dem nicht minder edlen, nicht weniger von allem falschen Virtuosenthum freien, Joachims, dessen Künstlerschaft heiterer, sonniger ist, aber ebenso wie eine Priesterschaft erhebt, bessert und veredelt. Auch die Verbindung mit ihm verdanke ich Schwerin, und die

Freundschaft dieser seltenen Menschen, denn ich darf ihnen Frau Amalie Joachim zufügen, ist werthvollste Gabe für's Leben geworden.« G. zu Putlitz erzählt nun noch von einer jungen Künstlerschaft. »Es war ein Sommermorgen am heiligen Damm bei Doheran und ich ging auf und ab an der Villa des Grossherzogs, den ich erwartete. Da wartete auch ein schlicht aussehender Mann mit einem kleinen, bleichen, aber heiter aus grossen Augen in die Welt schauenden Mädchen. Ich hatte bald sein Begehr erfahren. Er war Lehrer in einem kleinen mecklenburgischen Städtchen und glaubte in seinem Töchterchen ein hervorragendes musikalisches Talent entdeckt zu haben. Er erzählte von ihren schnellen Fortschritten, und die Kleine hörte das kindlich bescheiden, als wenn es sie gar nicht anginge, aber doch zuversichtlich mit an, etwa als hätte sie einen Edelstein zufällig gefunden und hielte ihn, ohne seinen Werth zu kennen, ohne sich selbst irgend ein Verdienst des Findens zuzuschreiben, spielend in der Hand. Der Vater, der an der Grenze seines eigenen Lehrens angekommen zu sein meinte, und dem bei grosser Familie und schmalem Einkommen, die Mittel fehlten, Weiteres für die künstlerische Ausbildung seines Kindes thun zu können, erhoffte diese von seinem, immer zur Hilfe bereiten Landesherrn und bat um meine Vermittelung und Fürsprache. Dergleichen Anliegen traten unzählige an mich heran, und ich war schon etwas gegen dieselben abgestumpft. Dazu habe ich nie Interesse für sogenannte Wunderkinder gehabt, bei denen die mangelnden Jahre der mangelnden Ausbildung zur Entschuldigung dienen müssen, und die höchstens in unnatürlicher Entwickelung nach einer Richtung durch eine Frühreife frappiren, deren Stillstand für das Voraneilen bestraft. Aber dies kleine Mädchen, in seinem sauberen, aber fast ärmlichen Anzug und der heiteren Erwartung auf den Zügen, sah gar nicht aus wie ein Wunderkind, und ich setzte es gleich in's Werk, dass als Fundament für die Bitte Kapellmeister Schmitt die Kleine prüfen und ein Gutachten über ihre Befähigung abgeben solle. Das Resultat war ein günstiges, und der persönliche Eindruck des Kindes so gewinnend, dass der Grossherzog bereitwillig für eine Reihe von Jahren die Mittel zu seiner Erziehung in Aussicht stellte; denn das wurde gleich beschlossen, dass kein musikalisches Wunderkind, sondern eine ernst und tüchtig gebildete Künstlerin aus der kleinen Emma werden solle. Ihr glückliches Naturell, ihre Intelligenz neben ihrem bedeutenden musikalischen Talente gewann ihr schnell die Herzen, und so fand sie in der vortrefflichen Vorsteherin des Pensionates in Schwerin, Fräulein Wachenhusen, nicht allein die sorgsamste Erzieherin, sondern ein warmes, zu jedem Opfer für den Zögling bereites Herz und eine Freundschaft weit über die Lehrzeit hinaus. Hofkapellmeister Schmitt überwachte die musikalische Bildung, und sein Interesse an derselben wuchs mit den überraschenden Fortschritten.« — Wenige Jahre darauf sollte Emma Brandes zum ersten Mal in einem Abonnementconcerte öffentlich spielen. »Das halberwachsene Kind trat ganz unbefangen heraus, mit der bescheidenen Zuversicht, seine Probe bestehen zu können. Freundlicher Theilnahme konnte es sicher sein, denn schon interessirten sich alle Kreise der schweriner Gesellschaft für die junge Virtuosin. Der Beifall, den die Kleine fand, war ein enthusiastischer, aus dem Herzen kommender, aber sie nahm ihn hin, halb verwundert, mit keinem anderen Gedanken, als wie sie sich ihm gegenüber am schicklichsten benehmen solle. Das war der erste Schritt einer Künstlerschaft, die längst reiche Anerkennung in der Oeffentlichkeit gefunden hat, aller Orten, wo sie heraustrat, und namentlich, weil sie die kindliche Naivetät bewahrte und nicht hinausschritt über den künstlerisch edlen Weg, auf das beste Ziel gerichtet, den der Lehrer Alois Schmitt vorzeichnete.«

Im ersten Abschnitte (Bd. I, S. 120 f.) spricht sich Putlitz über den Verfall der deutschen dramatischen Literatur aus und kennzeichnet die Umstände, welche denselben veranlassten. Vieles von dem dort Gesagten, besonders über die Kritik, lässt sich auch auf das musikalische Gebiet übertragen. »Wer heute das Theater als Hebel der Volksbildung, als priesterlichen Förderer der Sitte auffasst, der kann wenig einverstanden sein mit dem, was er findet. Effectmachen um jeden Preis, Geldeinnehmen, so viel als möglich, das ist jetzt die Losung, und von einer Bildungsschule durch die Kunst ist keine Rede mehr.«

Es ist interessant, noch Putlitz' Ansicht über die Wechselwirkung der Oper auf das Schauspiel kennen zu lernen, wie er sie in Bd. II S. 184 darlegt. »Dass diese beiden (Oper und Schauspiel) immermehr selbständig auseinander gehenden Leistungen der Bühne zu gegenseitiger künstlerischer Vollendung verbunden bleiben müssen, ist mir vollkommen unzweifelhaft. Blicken wir zurück auf die noch nicht lange verschwundene Zeit der höchsten Blüthe unserer dramatischen Entwickelung in Deutschland, so finden wir an allen Theatern für Oper und Schauspiel dasselbe Darstellerpersonal. Man forderte vom Schauspieler musikalische Bildung, die zur Durchführung von Opernpartien befähigte, vom Sänger das Darstellungstalent, das ihn zur Uebernahme oft allerhöchster Aufgaben im recitirenden Drama berechtigte. Diese Anforderungen wurden aller Orten gestellt und überall glänzend erfüllt. Welch Vortheil nach beiden Richtungen. Wie schulten die musikalischen Studien das Organ des Schauspielers, wie unterstützte die Darstellungskunst des Schauspielers den Sänger und brachte dramatische Accente zur Geltung, die jetzt nur einzelnen bevorzugten Repräsentanten der Oper zu Gebot stehen. Jetzt beschränkt sich der Bühnensänger mit seinen Vorstudien fast allein auf die Bildung seiner Stimme, und beim Darsteller des recitirenden Dramas machen sich die Mängel unkünstlerischer Tonbildung oft erschreckend bemerkbar. Sehr zum eigenen Nachtheil begünstigten die Componisten und Operndirigenten diese Scheidung der beiden Gattungen des Dramas dadurch, dass sie immer grössere Anforderungen an die Sänger stellten und die weniger stimmbegabten Darsteller aus der Oper ausschlossen, und so ist uns nach und nach eine ganze Gattung der Oper verloren gegangen, oder zehrt doch nur mühsam von der alten Tradition. Die singenden Schauspieler fehlen uns und damit die ganze Reihe musikalischer Lustspiele, zu denen wir, als höchste Spitze, sogar den Mozart'schen Figaro zählen können. — Den kleineren Hofbühnen ist es noch, wenn auch in geringem Maasse, möglich gewesen, ihre Kräfte zum Theil auf das musikalische und recitirende Drama zugleich verwenden zu können, und ich glaube, sie haben die Aufgabe, das nicht nur nicht zu hindern, sondern möglichst zu fördern. Wie uns leider durch Offenbach die verderbliche Mischgattung der Posse und der komischen Oper eingeführt ist, so müsste es die Aufgabe werden, letztere durch Zurückführen auf das feinere Lustspiel zu veredeln, und das ist nur möglich, wenn einzelne Kräfte in beiden Kunstgattungen zugleich herangebildet werden. Zunächst natürlich wird sich der Mangel in der Oper bemerklich machen, und namentlich werden wir in der Spieloper den Franzosen und Italienern nachstehen, die für die Darstellungskunst, auch ohne Studium und Uebung, so viel leichter begabt sind, dass diese angeborene Nationalanlage die dramatische Unbeholfenheit deckt.«

Im X. Capitel spricht Putlitz seine Ansichten und Erfahrungen über das ganze Gastspielwesen aus, »das unseren Bühnenzuständen in künstlerischer Beziehung mehr Schaden als Nutzen brachte, das ein übermässiges Zuspitzen der Effecte, ein rastloses Sichselbstüberbieten und ein Ausbilden des Virtuosenthums, dieses Erbfeindes echter Kunstleistung, hervorrufe.« — Die Künstler, die ihr Talent für Gastspiele ausbeuten, möchte Putlitz als für die Kunst, jedenfalls

für die Bühne verloren ansehen, dagegen: je länger ein Künstler im Rahmen desselben Engagements bleibt, desto mehr Gewinn für seine eigene Entwickelung und für den Boden, auf dem er sie ausbildet, voraussehen.«

Im Weiteren zeigt Putlitz, wie das Gastspielwesen, das er als künstlerisch gefährlich, ja als völlig unkünstlerisch bezeichnet, doch der Kunst förderlich und für ein Kunstinstitut erspriesslich zu machen sei. Wenn auch Putlitz nur das Schauspiel hier berücksichtigt, so lassen sich doch auch seine Ansichten für das Gebiet der Oper geltend machen: das Gastspiel findet er da gerechtfertigt, wo es sich um eine möglichst vollkommene Darstellung eines Meisterwerkes handelt und zwar für die Bühnen, denen dies mit ihrem eigenen Personal zu erreichen nicht möglich ist.

Vier Jahre leitete G. zu Putlitz die Bühne in Schwerin. Lediglich Familienrücksichten, Erziehung und Gesundheit seiner Kinder giebt er als die zwingenden Gründe an, die ihn bestimmten, seine Stellung aufzugeben.

Musikbericht aus München.

St. Ende Januar. Wieder eine Concertsaison, deren wir ja hier alljährlich zwei streng geschiedene — die eine zur Fastenzeit, die andere zur Adventzeit — zu geniessen pflegen, ist mit Sang und Klang an uns vorübergezogen und indem wir sie im Gesammtbilde, welches wir in den folgenden Zeilen zu geben versuchen, überblicken, müssen wir gestehen, dass ihre schönsten Momente, welche sich zumeist einem kleineren Auditorium und im Fache der Kammermusik boten, manche schwache Seite grösserer Aufführungen mehr als aufwogen. Diesen unsern Eindruck möchten wir auch dem Leser im Folgenden hervorrufen. Unsere Darstellung wird hierbei nach bisheriger Weise im Anschlusse an unsere letzten Berichte im vorigen Jahrgange dieser Blätter gruppenweise die Concerte der musikalischen Akademie, der kgl. Vocalkapelle und des Oratorienvereines und schliesslich die Kammermusiksoireen zu besprechen haben, worauf wir einen Ueberblick über die jüngsten Leistungen und den jetzigen Stand unserer Oper zu geben gesonnen sind.

I. Concerte der Musikalischen Akademie.

Gemäss der zwischen unseren beiden Hofkapellmeistern Levi und Wüllner getroffenen und vom Orchester acceptirten Vereinbarung hatte in vergangener Saison wieder Wüllner Recht und Pflicht der Leitung der Akademieconcerte.

Dieselben wurden in einem Concerte ausser Abonnement vor einem dichtgedrängten Auditorium mit einem jener Werke eröffnet, zu welchem Kunstgenossen und Musikfreunde als zu einem hocherhabenen und unübertroffenen verehrungsvoll aufblicken: mit *Beethoven's* grosser D dur-Messe.

Die Aufführung vom 1. November — hier die dritte, nachdem die zweite 1871 beim Beethovenjubiläum stattgefunden hat — dürfen wir als einen Triumph unseres Concertchores, bestehend aus der verstärkten kgl. Vocalkapelle mit der obersten Gesangsklasse der kgl. Musikschule bezeichnen; wer die ungewöhnlichen Schwierigkeiten des Werkes nur einigermaassen zu beurtheilen vermag, weiss auch die hiermit im vollsten Maasse ausgesprochene Anerkennung zu würdigen. Die zahlreichen fugirten und figurirten Sätze, die plötzlichen Uebergänge vom Forte zum Piano und umgekehrt gelangen in vollendetster Weise; die Steigerung am Schlusse des Gloria war eine alles elektrisirende und ausserordentliche, der Ausdruck stets den Texteswort en und den Intentionen des Componisten vollentsprechend. An diesem Lobe participiren selbstverständlich auch die Solisten — Frl. Radecke, unsere neue Primadonna, über welche wir später noch zu berichten haben werden, Frau v. Mangstl, Herr Vogl und Herr Niklitschek — wie das Orchester im reichsten Maasse; denn auch die Solopartien suchen an Schwierigkeit ihres gleichen, und sind wie viele Chorstellen mit staunenswerther Rücksichtslosigkeit auf die Grenzen der menschlichen Stimme geschrieben. Voll himmlischer Seligkeit und Ruhe war endlich der Vortrag des Violinsolos im Benedictus durch Herrn Concertmeister Walter, doch leider an einigen Stellen durch allzu starke Begleitung etwas gedeckt. Der Beifall war denn auch in gerechtfertigter Weise nach einzelnen Theilen geradezu enthusiastisch und wurde Herr Hofkapellmeister Wüllner, der uns nach unglaublich kurzer Zeit des Studiums diesen unvergesslichen Genuss mit unermüdlichem Eifer verschaffte, oftmals gerufen. Der Messe ging eine hier noch ganz unbekannte »Trauerode auf den Tag Allerseelen« von *Joh. Seb. Bach* — Bachausgabe XIII, 13 »Trauerode auf das Ableben der Gemahlin August des Starken«; zum ersten Male aufgeführt am 18. Octbr. 1727 in der Pauliner-Kirche zu Leipzig — voraus, ein prächtiges Stück des alten Meisters, voll tiefen Ernstes, bestehend aus ergreifenden Chören, Chorälen und Arien. Die Grundstimmung der Composition gelangte zu trefflichem Ausdrucke und war der vom Halbchore gesungene zweite Choral ohne Begleitung von besonders schöner Wirkung. Frl. Radecke schien uns dagegen mit Bach'scher Musik noch sehr wenig vertraut zu sein; sie sang ihre Arie viel zu unruhig, zu äusserlich und zu unsicher; auch war ihr Vortrag durch allzu häufiges und willkürliches Athemholen merklich beeinträchtigt. Mit wohlthuender Ruhe und tiefer Empfindung sang Frau v. Mangstl die etwas tiefe Altarie und das die Trauerglocken mit feinen Instrumentaleffecten nachahmende Recitativ. Herr Vogl unterliess leider den Vortrag seiner Arie, sich mit Indisposition entschuldigend, die, wenn auch Anfangs kaum merkbar vorhanden, doch bis zum Beginne der Beethoven'schen Messe offenbar so völlig verschwunden war, dass man fast Grund hatte, an seinem guten Willen zur Wiedergabe ersterer zu zweifeln. Herrn Niklitschek's Stimme erwies sich gekräftigt und metallreicher als früher, so dass der strebsame Sänger jeweils auf Mässigung bedacht sein dürfte.

Das Programm des ersten Abonnement-Concertes am 12. November war in der That ein reichhaltiges und werthvolles; gleichwohl können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass wir statt *Mozart's* in früheren Jahren schon oftmals besser vorgeführter G moll-Symphonie eines der kleineren derartigen Werke von *Haydn* oder *Mozart* vorgezogen hätten, deren geringe Berücksichtigung wir schon oftmals bedauerten. Wir verehren gerade diese G moll-Symphonie mit ihrer wunderbar ergreifenden Klage so sehr, dass wir sie lieber aus früheren Zeiten pietätvollster Aufführung unter Meister Franz Lachner in der Erinnerung fortklingen lassen möchten, anstatt sie jetzt rhythmisch schwankend und ohne Feinheit aufgefrischt zu erhalten. Sehr dankenswerth erschien jedoch die Wahl und Wiedergabe von *Robert Schumann's* zweiter Symphonie Op. 61 in C, in welcher sich seine Bedeutung und Begabung als Symphoniker klar ausspricht. Möge das schwungvolle Werk unserem nicht eben reichen Symphonierepertoire einverleibt bleiben! Einen sehr grossen Genuss gewährte *Beethoven's* Violinconcert im Vortrage durch Herrn Concertmeister Walter, dessen Spiel noch selten so bis in das Detail durchgebildet, so ganz seiner Aufgabe bewusst war und so ganz auf der Höhe derselben stand — ohne mit dieser Bemerkung den früheren Triumphen des Künstlers den geringsten Abbruch thun zu wollen. Bei der Sängerin des Abends, Frl. Meysenheim, sind leider seit geraumer Zeit keine Fortschritte zu bemerken; um so weniger dürfte sie sich zur Concertsängerin eignen. Mindestens müssten entsprechendere Gesangsstücke für sie gewählt werden, als jene Arie von *Gluck*, Sicilianna von

Pergolese und das Lied von *Berlioz*, welche sie damals wiedergab.

Im zweiten Abonnement-Concerte vom 26. November liess *Mendelssohn's* A moll-Symphonie — ziemlich kühl; bei näherer Betrachtung erscheint dies auch weder unerwartet, noch ungerechtfertigt. Das in vieler Hinsicht ausgezeichnete, in mancher Beziehung sogar vollendete Werk leidet doch an einer gewissen Monotonie und Mattheit, welche eine wahre innere Wärme beim Hörer nicht aufkommen lassen. Während bei geringerem Bekanntsein mit dieser Symphonie die melodischen und Klangreize noch lebhaft anziehen, so treten diese nach öfterem Hören ebenfalls weniger hervor und man vermisst die geistige Tiefe. Was Mendelssohn fast neu erfunden und oft zu einem so überraschend feinen Gebilde geschaffen hat, das Scherzo, ist auch in der A moll-Symphonie ein Meisterstück von hervorragender Bedeutung. Uebrigens hätte eine effectvollere Aufführung auch die anderen Sätze besser zur Geltung bringen können; so wissen wir uns kaum eines Pianissimo in derselben zu erinnern, während mehrere bedenkliche Schwankungen bei schwierigeren Einsätzen zu bemerken waren. Ungleich mehr Anregung und Interesse bot *Schumann's* Clavierconcert in A-moll, welches vom Spieler poetische Auffassung, feine Geschmacksbildung, sogar schwärmerische Hingebung an die Intentionen des Tonsetzers in einem Grade verlangt, wie sie wohl nur Frau Clara Schumann vollkommen aufzuwenden im Stande ist. Herr Bärmann spielte es mit Bravour, aber ohne alle sonstigen erforderlichen Eigenschaften, daher ungenügend. Eine kleine Ouvertüre für Orchester in Rondoform von *Jos. Haydn* machte durch das frisch sprudelnde Leben, die einfachen Modulationen, die keusche Instrumentirung einen bezaubernd schönen Eindruck. — Frau Diez sang erquickend und erhebend die Elvira-Arie aus »Don Juan« und drei Lieder von *Schubert*, darunter besonders »Nacht und Träume« in ergreifender Weise. Den Schluss des Concertes bildete *Beethoven's* grandiose fugirte Ouvertüre Op. 124, welche schwungvoll gespielt wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Der Edinburgher Universitäts-Musik-Verein.

(Edinburgh University musical Society.)

(Auszug aus einem Bericht in »The Edinburgh Courant« 25. November 1873, mitgetheilt von **R. Succo.**)

An der Universität zu Edinburgh besteht seit einigen Jahren, wie an mehreren Universitäten Englands, ein Verein, der sich die Pflege vocaler wie instrumentaler Musik zur Aufgabe gestellt hat und alljährlich eine öffentliche Aufführung veranstaltet. Die folgenden Zeilen enthalten einen Auszug aus dem Bericht, welchen eine Edinburgher Zeitung über das am 22. Novbr. 1873 abgehaltene General-Meeting (Jahres-Versammlung) der genannten Gesellschaft mittheilt. Die Versammlung fand im Musiksaale der Universität unter zahlreicher Betheiligung der Studentenschaft statt. Den Vorsitz hatte Professor Oakeley übernommen. Von hervorragenden Namen werden noch genannt: Sir Alexander Grant, Sir Robert Christison, Prof. Kelland, Dr. D. Christison, Dr. M'Kendrick, Secretair, und Mr. Small, Schatzmeister des Vereines. Prof. Oakeley giebt ein kurzes Referat über die Geschichte des Vereines seit seiner Gründung im Jahre 1867, und freut sich des schönen Erfolges desselben während der letzten zwei Jahre, die ihn hoffen liessen, dass nun die Schwierigkeiten, welche sich jeder neu gegründeten musikalischen Vereinigung entgegenstellen, besiegt sein möchten und der Bestand des Vereines als gesichert angesehen werden könne. Aus dem Bericht heben wir nur Einiges hervor. Das erste Concert des Vereines fand noch im Frühling des Jahres 1867 statt, und zwar unter den Auspicien des Universitäts-Fecht-Clubs. In diesem Concert kam ein Vocal-Quartett zum Vortrag, welches von einigen illustren Senats-Mitgliedern ausgeführt wurde. Wiewohl das Concert ausserordentlichen Anklang sowohl in der Stadt wie bei der Universität selbst gefunden hatte, scheint es doch von keiner besonderen Bedeutung gewesen zu sein, da von dem Redner der Fortschritt, welchen die Leistungen in den folgenden Concerten boten, betont wird. Insbesondere das dritte Concert, 1869, errang keinen geringeren Erfolg als die von der Oxforder oder Dubliner Universität veranstalteten. In diesem Concerte kam auch *Mendelssohn's* Winzer-Chor zu ehrenvollem Vortrage. Prof. Oakeley bemerkt, unter grosser Heiterkeit der Versammlung, dass in Folge des Beitritts einer Anzahl Mediciner eine Kritik über das in Rede stehende Concert nicht unterlassen hat zu bemerken, die theologische oder juristische Facultät schiene weniger Neigung zur Musik zu haben als die der Mediciner. Von besonderer Wichtigkeit sei es, dass um diese Zeit ein Arrangement getroffen worden sei, durch welches die Mitglieder Unterricht in der Musik und im Gesange erhalten könnten, und dass der akademische Senat die Nützlichkeit der Gesellschaft anerkannt hätte. März 1870 fand zum ersten Mal ein Concert mit einer vollständigen Symphonie für Orchester statt. Im Jahre 1871 wurden verschiedene Aenderungen und Einrichtungen getroffen, von denen besonders diejenige bemerkenswerth ist, deren Resultat war, dass die Gesellschaft in eine engere Verbindung mit der Universität trat. Seit dieser Zeit ging eine neue Aera für die Universitäts-Concerte an, welche nun auch in der Achtung des Publikums immer höher gestiegen seien und zu den Hauptbegebenheiten der Saison gerechnet würden. Redner lobt sodann den Fortschritt im Chorgesang und die, wiewohl nicht immer zahlreiche, so doch stets ernste und unverdrossene Betheiligung an den Uebungen, und fügt dann in seiner Eigenschaft als Leiter einige dankende und zu weiterer Ausdauer ermahnende Worte hinzu. Als bestes Concert, welches die Gesellschaft gegeben, erachtet er das letzte, im März des Jahres 1873, und bezeugt seine Freude auch über den pecuniären Erfolg desselben. Sodann spricht er die Hoffnung aus, dass die Gesellschaft sich im nächsten Winter noch bedeutend vergrössern werde. Aus seinen Worten geht hervor, dass sie zur Zeit etwa 100 Mitglieder zählt, also da die Universität 1700 Studenten hat, je eines auf 17 Studenten. Er glaubt aber bei Vergleichung mit anderen englischen Universitäten, dass sie sehr wohl 200 Mitglieder zählen könnte. Er schliesst sodann seine Rede mit dem Hinweis auf die folgenden Mittheilungen einiger Mitglieder des Gesellschafts-Vorstands, deren Worte um so gewichtiger als die seinigen sein müssten, als sie von solchen Leuten ausgingen, die nicht, wie er, Musiker von Fach wären.

Nachdem der Schatzmeister des Vereines Rechnung abgelegt, folgen nach einer kurzen Erwiderung der Rede des Professor Oakeley Seitens des Vorsitzenden Sir Alex. Grant, noch einige Reden von Professoren, welche sich für die Gesellschaft von regem Interesse beseelt zeigen. Prof. Christison nimmt die Musik in theilweise humoristischen Worten gegen den Vorwurf Unverständiger in Schutz, als ziehe sie die Studenten von ernsteren Studien ab. Prof. Kelland legt den Studirenden besonders das Studium und die Ausübung von Gesangsmusik ans Herz, da die Gelegenheit dazu auf so leichte Weise geboten sei. Mit einigen, Interna der Gesellschaft betreffenden Resolutionen und den üblichen Dankvotums schliesst die Sitzung, nach welcher noch Prof. Oakeley auf der grossen Orgel in dem »ihm eigenen reizenden Stile« einige »Reminiscenzen an die Universitäts-Concerte« vortrug.

Für uns Deutsche ist an diesem Berichte insbesondere zweierlei interessant: Einmal die blosse Thatsache, dass in dem als unmusikalisch verschrieenen England sich an einer bedeutenden Universität ein Musikverein gebildet hat, der augenscheinlich in stetem Aufblühen begriffen ist, und zweitens der weitere Umstand, dass die Professoren der Universität selbst regen Antheil an den Bestrebungen der Gesellschaft nehmen. Mancher der Leser wird auch mit besonderer Genugthuung bemerkt haben, dass sich dieser Musikverein insbesondere die Pflege der Vocal-Musik angelegen sein lässt. Vergleichen wir die an unseren Universitäten bestehenden Musikvereine mit dem in Rede stehenden der Edinburgher Universität, so lässt sich nicht gerade sehr viel zum Lobe jener ersteren sagen. Es giebt wohl überall an deutschen Universitäten akademische Gesangvereine, sie sind aber selten zahlreich und finden weder bei den akademischen Behörden, noch bei dem Publikum grosse Unterstützung. Es würde zu weit führen, die Gründe hierfür näher erörtern zu wollen. Es wird auch nicht eher anders werden, bevor nicht die Erkenntniss von der Wichtigkeit des Gesanges als Bildungsmittel wieder mehr in die leitenden Kreise gedrungen ist. Hoffen wir in dieser Hinsicht von der Zukunft, was die Gegenwart mit ihrem wesentlich dem Instrumentalen zugeneigten Sinne so leicht nicht darbringen wird.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Barmen**, 23. Febr. Das Programm unseres fünften Abonnement-Concerts am 7. d. hatte einen vollständig modernen Charakter, indem es fast nur Werke lebender Componisten aufwies. Die äussere Veranlassung hierzu boten die bereits erwähnten Widmungen an den Singverein durch Max Bruch, dessen Odysseus gerade vor einem Jahre hier zum ersten Male vollständig aufgeführt worden

war und seitdem die 26. Aufführung erlebt hat, zuletzt Anfang des Monates in Frankfurt a. M. Jene Bruch'schen Widmungen bestehen in einem Hefte Lieder mit und ohne Orchester und in der Schiller'schen Dithyrambe für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Von den ersteren war die Rheinsage von Geibel für Chor und Orchester, sodann die Dithyrambe und am Schlusse des Concertes »Schön Ellen« auf das Programm gesetzt worden. *Gade's* reizende Symphonie Nr. 4 in B-dur eröffnete das Concert. Als weitere Novität wurde *Ernst Rudorff's* »Aufzug der Romanze« für Soli, Chor und Orchester, Max Bruch zugeeignet und im vorigen Jahre in Aachen zuerst aufgeführt, zu Gehör gebracht. Als Solisten fungirten Frl. Clemens aus Köln, die eine Concert-Arie von *Mozart* sang, der Tenorist Herr Joseph Wolff aus Köln und Herr Joseph Bletzacher aus Hannover. Ersterer sang die Arie aus der Entführung »Constanze, dich wiederzuseh'n« mit grossem Beifall. Herr Wolff verfügt über eine glänzende metallreiche Stimme, sein Vortrag neigt sich etwas sehr dem Sentimentalen zu, ist aber innerhalb dieses Rahmens wohl durchdacht und fein nüancirt. Herr Bletzacher erfreute das hiesige Publikum zum ersten Male durch den Vortrag von Liedern (Wanderer von *Schubert* und die *Löwe*'sche Ballade »Prinz Eugenius«) und erwarb sich verdientermaassen stürmischen Applaus. Prächtiges volltönendes Organ, reine Tongebung und verständnissvolles Erfassen aller geistigen und technischen Momente befähigen Herrn Bletzacher ebensowohl zum Oratoriensänger, wie zum Vortrage von Liedern und Balladen. Ich kann den Concertinstituten nur rathen, Herrn Bletzacher ausser zu Oratorien, auch zum Vortrage kleinerer Sachen einzuladen. Was nun die neuen Werke von Max Bruch betrifft, so hat dieser Componist namentlich mit der Dithyrambe einmal wieder einen glücklichen Wurf gethan, und ich glaube, die letztere wird einen ähnlichen Weg machen wie »Schön Ellen«. Erlauben Sie mir, über beide Bruch'sche Stücke, sowohl über die »Rheinsage«, wie auch über die »Dithyrambe« das Urtheil der Elberfelder Zeitung beizufügen, dem ich in allen Stücken beistimme. Es heisst da zunächst über die »Rheinsage«: „Diese herrliche Geibel'sche Dichtung behandelt eine Vision. Kaiser Karl, alljährlich von dem Traubenduft geweckt, entsteigt seiner Gruft zu Aachen, schreitet bei der Nacht auf goldener Mondesbrücke zu Rüdesheim über den Rhein und segnet in langsamem Fortschreiten längs dem Strome die »Reben an jedem Ort«. Diese hochpoetische Vision, die, aus Mondesschein und Traubenduft gewoben, kaum das Wort erträgt, ist für die musikalische Composition wie geschaffen, insofern die Musik auf die Empfindung und Phantasie intensiver einwirkt und die Sinne unmittelbarer ergreift als die poetische Darstellung selbst. Dass Bruch das Visionäre jenes duftigen Bildes richtig erfasst und musikalisch richtig darzustellen gewusst hat, werden auch diejenigen anerkannt haben, bei denen die längere Durchführung einer und derselben Stimmung den Eindruck einer gewissen Monotonie erzeugt haben mag. Es leuchtet aber ein, dass der Componist hierbei dem Gange der Dichtung genau gefolgt ist. Leicht und zart, man könnte sagen farblos, wird zuerst in Fis-dur und später einen halben Ton tiefer die mondbeleuchtete Rheinlandschaft, das landschaftliche Bild der Vision, kurz das Gesammt-Colorit festgestellt, während das langsame, schattenhafte Vorbeischreiten des Kaisers durch die gemessenen Terzengänge der Bässe viermal, wie es die Dichtung erfordert, sich wirkungsvoll abhebt. Wohl nimmt die Composition schon bei dem »Segnen der Trauben« in polyphonem Aufbau der Stimmen einen leichten Aufschwung, aber erst bei den Worten der Schlussstrophe, die durch ihr »Wir aber« die Vision als solche strenge abschneidet, erhält die Composition eine mehr realistische Färbung durch den Männerchor »Wir aber schwingen die Römer«. Dieser schwungvolle, in edel populärem Stile gehaltene Chor trägt dem bei jedem musikalischen Kunstwerke hervortretenden Bedürfnisse des Contrastes volle Rechnung. Weil aber der innere Organismus des Ganzen durch diese Gegenüberstellung nicht gestört werden darf, hat der Componist auch bei der letzten Strophe durch die leise Andeutung des ersten Motivs vermittelst der Frauenstimmen und zuletzt durch den ganzen Chor die visionäre Natur der ganzen Dichtung und Composition einheitlich gekennzeichnet." Ueber die »Dithyrambe« wird gesagt: „Wenn hier die Begeisterung der Zuhörer sich in stürmischem Applaus Luft machte und das ganze Concert auf seinem Höhepunkte erschien, so glauben wir, dass die vox populi einmal wieder das Richtige getroffen hat, und wir stehen nicht an, diese Dithyrambe für das beste der kleineren Chorwerke des Componisten zu erklären, welches allen Concertinstituten, namentlich auch allen grossen Tenören, die dem schwierigen Eingangshymnus gewachsen sind, willkommen sein wird. Da uns das Manuscript der Partitur nicht zugänglich ist, können wir nur in allgemeinen Zügen Einzelnes hervorheben. Eine glänzende und lebhafte Instrumentaleinleitung mit Motiven, die den folgenden Gesang andeuten, rauscht daher und charakterisirt das dithyrambische Entzücken, welches die Seele des erdgeborenen Dichters, der sich den Himmlischen näher dünkt, erfüllt. Mit denselben glänzenden Farben ist der Gesang des Dichters (Tenor-Solo) gezeichnet, eines der dankbarsten Soli, die wir kennen, in dem Schwung und Kraft des Ausdruckes mit Schönheit der Melodien gepaart ist. Bei den Worten: »Hebet zu eurem Olymp mich empor« erreicht der Aufschwung seine Höhe, und es ist fast zu bedauern, dass an dieser Stelle der Dank der Hörer gegen den Sänger wie gegen den Componisten nicht länger zurückzuhalten war, sondern, etwas vorzeitig, durch lauten Applaus die einheitliche Wirkung unterbrach. Die eigentlich musikalische Schürzung des Knotens, wenn wir es so nennen dürfen, folgt nämlich erst einige Takte später. Der Dichter wiederholt, in Entzückung versunken, die Worte: »O reicht mir die Schale!« Es ist, als ob er sein Auge schlösse, damit die äussere Welt sich nicht störend zwischen ihn und seine göttliche Vision dränge. Da wird ihm plötzlich wie aus der Höhe in leisen, aber volltönenden Harmonien die beglückende Antwort: »Reich' ihm die Schale«, die der Componist dem sechsstimmigen Chor zugetheilt hat. Dieser Contrast, der auch durch plötzliche Veränderung der bisher dominirenden Fdur-Tonart in Des-dur seinen musikalischen Ausdruck findet, ist von ergreifender Wirkung. Der Chor selbst hält, obwohl im Einzelnen reich gegliedert, im Ganzen die Stimmung des Ausserirdischen, Wesenlosen fest; nur da, »wo sie rauschot, sie perlet, die himmlische Quelle«, erheben sich die getheilten Stimmen abwechselnd zu echt dithyrambischem Aufschwung, der uns bei der Wiederholung in die Anfangstonart F-dur zurückführt und endlich in heiterer, echt olympischer Ruhe, wo »der Busen ruhig und das Auge helle wird«, beruhigenden Abschluss findet." Für vollständige Darstellung des Stückes ist allerdings ein grosser Heldentenor erforderlich, für einen solchen aber giebt es kaum eine dankbarere Aufgabe. — Was nun die dritte Novität »Der Aufzug der Romanze« von *Ernst Rudorff* betrifft, so hat dieses Stück in einem hiesigen Blatte (wie es uns scheint durch die oft mehr witzige, als sachliche Feder des Musikreferenten der Kölnischen Zeitung) eine allzu wegwerfende Beurtheilung erfahren. Im Allgemeinen ist es freilich richtig, dass die Aufnahme ziemlich kühl war und die Arbeit an erheblichen Mängeln leidet. So erscheint die Stimmen- und Harmonienführung hie und da ungelenk und gewaltsam; die Melodien sind durchaus nicht immer von zwingender Gewalt; das Ganze bauscht sich etwas zu sehr auf (im Schlusschor bis zur Achtstimmigkeit) ohne im Ganzen über blosse Anläufe hinauszugehen. Aber Manches hat speciell dem musikalischen Publikum doch ziemlich gefallen, z. B. der frische Kriegerchor im Anfang, die Instrumentirung des Schlusschors und das Ende des letzteren, und ich bin nicht der Ansicht, dass ein Institut sich durch Vorführung dieser Composition an der Kunst versündigt. — Am 12. Febr. hatten wir unsere erste Kammermusik-Soirée, welche zahlreich besucht war. Zur Aufführung kamen: *Anton Rubinstein*, Claviertrio B-dur Op. 52; *Beethoven*, Streichtrio Op. 9 Nr. 1 und *Rob. Schumann*, Clavierquartett Es-dur Op. 47. Die Ausführenden waren die Herren Musikdirector Anton Krause (Pianoforte), Concertmeister Franz Seiss (Violine), L. Posse (Viola), H. Schmidt (Cello). Das Zusammenspiel war sorgfältig vorbereitet, so dass Alles mit Sicherheit und Glätte ausgeführt wurde. Dem Rubinstein'schen Trio fehlt es nicht an interessanten Einzelheiten, aber eigentlich ist doch nur der erste Satz und das Scherzo im Stande, dauerndes Interesse zu erwecken. Die beifälligste Aufnahme fand Schumann's Quartett.

* **Halle a. S.** Der studentische Gesangverein »Fridericiana« veranstaltete am 23. Febr. eine Aufführung unter Mitwirkung von Frl. Marie Gutzschbach und Frl. Clara Heinemeyer aus Leipzig, in welcher *C. Jos. Brambach's* treffliches Werk »Velleda«, für Männerchor, Soli und Orchester zur Darstellung kam. *Beethoven's* Ouverture »Zur Weihe des Hauses«, *Schubert's* Gesang der Geister über den Wassern, kleinere Chorlieder, eine Arie aus *Händel's* L'Allegro und Sololieder bildeten den übrigen Inhalt des Concertes.

* **Leipzig.** Das Programm des neunten Euterpeconcertes, Dienstag den 3. März, glich einem Januskopfe, dessen zwei Gesichter auch der Vergangenheit und der Zukunft zugewendet sind. Eröffnungsnummer war *Haydn's* Esdur-Symphonie; dieser folgten: Arie aus »Semele« von *G. F. Händel*, Concert in F-moll für Pianoforte von *Fr. Chopin*, Lieder mit Pianofortebegleitung: a) Altdeutsches Lied vom Jahre 1550, frei (aber in sehr angemessener Weise) bearbeitet von W. Tappert), b) Ein kleines Haus von *Jos. Haydn*. Die Schlussnummer des Concertes bestand aus *Franz Liszt's* symphonischer Dichtung »Tasso« (Lamento e Trionfo); dieser ging noch ein auf dem Freischützwalzer fussendes Pianofortestück »Valse allemande« von *A. Rubinstein* voran, welches gewissermaassen eine Vermittelung bildete zwischen den durchaus diametral entgegengesetzten Richtungen angehörenden Werken des ersten und des zweiten Theiles. — Die Leistungen des Orchesters waren — namentlich in Liszt's Tasso — zwar keineswegs makellos (auch wäre in dem letztgenannten Tonwerke gegenüber dem vollen Bläserchore eine stärkere Besetzung der Streichinstrumente wünschenswerth gewesen), dessenungeachtet muss constatirt werden, dass sich das Orchester

im Grossen und Ganzen doch jetzt weit disciplinirter zeigt als zu Anfange der Saison, wenn gleich sich die Blasinstrumente dem Streichquartett hinsichtlich der Stimmung, wie auch der technischen und geistigen Qualität noch immer nicht recht amalgamiren wollen. Die Sängerin des Abends, Frau Marie Harditz, herzogl. Hofopernsängerin aus Dessau, verfügt über ein kräftiges, wenn auch nicht in allen Lagen edel klingendes Altorgan und fand sich in der Arie von Händel mit der Coloratur gut, nicht aber immer so mit der Intonation ab. Die Lieder gelangen ihr am besten und so kam es, dass sich die Sängerin in Folge Hervorrufes noch zu einer Zugabe entschliessen musste. Die Pianistin, Fräul. Cathinka Phrym aus Graz, gab in ihren Vorträgen manches recht Gelungene und spielte in den beiden ersten Sätzen des Clavierconcertes auch mit geistiger Frische, jedoch fehlte den Passagen häufig die nöthige rhythmische Schärfe und Klarheit, desgleichen liefen nicht wenige ungehörige Mitklänge mit unter, welche (bei allzu häufigem Pedalgebrauch) doppelt störend wirken mussten; bei alledem machte Frl. Phrym's Spiel einen nicht unangenehmen Eindruck, so dass auch dieser Dame aufmunternde Beifallsbezeigungen zu Theil wurden. — Am 6. März führte der Riedel'sche Verein in hiesiger Thomaskirche *Bach's* H moll-Messe auf. Die Ausführung war eine sehr zufriedenstellende; nur müssen wir uns gegen die Absingung derselben in deutscher Sprache erklären, da dieselbe der Gesammtwirkung weder in klanglicher, noch thematischer Hinsicht günstig ist, indem sie vielfach rhythmische Veränderungen bei den Einsatzworten bedingt. Wollte man dem Verständniss auch nach textlicher Seite unter die Arme greifen, so hätte man nur wie früher verfahren, und den lateinischen Worten die deutsche Uebersetzung unterdrucken dürfen, und gewiss daran besser gethan. *tn.*

✱ **Paris.** Eine alte Buffo-Oper von *Cimarosa* »Le Astuzie femminile« (Weiberlist), die an Melodien-Reichthum dem »Matrimonio segretto« gleichgestellt wird, ist kürzlich von der italienischen Oper neu in Scene gesetzt worden. Im Jahre 1794 in Neapel componirt, wurde sie 1844 in Paris zuletzt gegeben. Die Oper enthält 24 Gesangsnummern.

✱ **Strassburg i. E.**, 12. März. Es ist erfreulich, berichten zu können, dass unsere Oper nahezu denjenigen Grad von Vollkommenheit erreicht hat, welchen wir für die hiesigen Verhältnisse als Norm bezeichneten. So beginnen namentlich die Anfangs zu Tage getretenen Mängel im Ensemble, in den Leistungen des Chores weniger fühlbar zu werden. Die in letzter Zeit neu einstudirt in Scene gegangenen Opern: Joseph in Egypten, Tell, die lustigen Weiber von Windsor, Lucrezia Borgia kamen (mit Ausnahme einer ungenügend vorbereiteten, absolut verfehlten Aufführung von *Weber's* »Oberon«) in gelungener Weise zur Darstellung. Wenn auch die Einzelleistungen durchweg zu besprechen uns der Raum nicht gestattet, so können wir doch nicht unterlassen, aus dem Guten das Beste heraus zu greifen; wir meinen die musterhafte Wiedergabe der Partie des »Tell« durch den ersten Bariton Herrn Reichmann. Bei imponirender, echt männlicher Erscheinung durchleuchtet der Künstler jede Partie mit echter Poesie. Rein und edel quellen die prächtigen Töne von seinen Lippen. Die vollkommene Herrschaft über seine aussergewöhnlichen Mittel macht ihn in Bezug auf geistvolle Auffassung, charakteristische Interpretation, sowie musikalischer Begabung überhaupt zu einem der ersten Vertreter seines Faches. Zu höchster Geltung brachte er namentlich die Apfelschussscene, in welcher er — unwiderstehlich — sich alle Herzen eroberte. — Das dritte und vierte Concert der Theaterkapelle unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Weissheimer brachte an grösseren Werken die zwei Sätze aus *Schubert's* hinterlassener H moll-Symphonie, sowie die Symphonien *Beethoven's* in B-dur und C-moll, letztere in einer Ausführung, wie sie besser kaum gedacht werden kann. — Ueber eine am 2. März im Saale der Réunion-des-arts von Studirenden der hiesigen Universität veranstaltete Aufführung des »Ajax« in der Donner'schen Uebersetzung mit der Bellermann'schen Musik unter Direction von Herrn Dr. Jacobsthal wird von anderer Seite ein Bericht eingehen.

✱ **Wien.** [Komische Oper.] Herr Albin Swoboda hat dem Directionsrathe der Komischen Oper seine Entlassung eingereicht und ist dieselbe angenommen worden. Schwierigkeiten, die dem Director bei der Repertoirebildung des Instituts in den Weg gelegt wurden, sollen die Begründung der Demission bilden. Herrn Hasemann, bisher Secretär des Instituts, wird die gesammte Leitung übertragen und übernimmt derselbe die volle Verantwortung dafür. Für die artistischen Angelegenheiten wird Herrn Hasemann ein Comité beigegeben, welches unter dem Vorsitze des Baron Vesque von Püttlingen berathen wird und welchem die beiden Kapellmeister Proch und Müller als Beiräthe anzugehören haben. Das Votum des Baron Vesque (der bekanntlich als Compositeur den Namen Hoven führt) ist bei diesen Besprechungen ausschlaggebend; damit ist wohl vorläufig blos ein Provisorium geschaffen.

✱ Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M. veröffentlicht ihren 35. Jahres-Bericht, die Wirksamkeit der Stiftung im Jahre 1872/73 betreffend. Wir entnehmen demselben, dass das Capitalvermögen der Stiftung, welches am 30. Sept. 1872 sich auf 66,943 fl. 49 kr. belaufen hatte, im Laufe dieses Rechnungsjahres um den Betrag von 2914 fl. 34 kr. sich vermehrt hat und die Stiftung am 30. Sept. 1873 über einen Capitalbestand von 69,858 fl. 23 kr. gebot. Der diesjährige Stipendiat ist Arnold Krug, welcher in Berlin seine musikalische Ausbildung bei Professor Kiel erhält; die Frucht seines Studiums bilden ein Trio für Clavier, Violine und Violoncello, 6 Lieder aus Scheffel's Trompeter von Säckingen für Bariton und vier Phantasiestücke für Clavier; ausser diesen hat er die Composition einer Symphonie und grossen Ouvertüre in Angriff genommen. — Der Plan, ein musikalisches Conservatorium für das gesammte Deutschland ins Leben zu rufen, konnte wegen zu geringer Unterstützung noch nicht zur Ausführung gebracht werden.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 9. *M. de Thémines*: La banalité musicale. — Souvenirs anecdotiques (Lettre de Spontini dat. Marienbad, le 12 août 1836). — *G. Escudier*: Le Théâtre-Miniature. — *E. Neukomm*: Les causes célèbres de la musique. Le Coeur de Grétry. IV. Les Inges de Portoise.

Blätter, Fliegende, f. kath. K.-M. Nr. 2. *F. Witt*: Aufruf, betr. Gründung einer kirchlichen Musikschule. — Rede des Chorregenten Hilpisch, gehalten zu Köln am 12. Aug. 1873.

The Choir. Nr. 379. *F. A. G.*: Haydn in London. (At Salomon's Concert. King's theatre.) — Dublin University-Lectures in Music. — Mr. Kuhe's festival at Brighton. — Music at Liverpool. — Death of the Rev. Thomas Binney. — Musical Humbugs. — *John Heywood* Church hymnody. — Nr. 380. The »Pall Mall Gazette« on the Piano tax. — Dublin University-Lectures on Handel (by Sir Robert Stewart). — Prof. Ella's lectures. (On rural, rustic and characteristic music.) — Music in Scotland. — Concerts. Reviews.

Dwight's Journal of Music. Vol. 33. Nr. 23. Madame Parepa Rosa. (»Musical World«.) — London Choral Societies. (»Orchestra«.) — Flotow. With the composer of »Martha«. — The Bach Association in Cologne. (Köln. Ztg.) — Mendelssohn in Paris. (From Hiller's Recollections.) — Don Giovanni with Nilsson as Elvira and Maurel as the Don. (Advertiser.) — Verdi's Aida. First performance in Boston.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 10. *W. Langhans*: Die sechzehnstimmige Messe von Grell.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 9. *G. A. Biaggi*: La vera patria di G. Rossini. — Il metronomo metrico di Leone Roques. (Guide musical.) — L'atto di morte di Vincenzo Bellini.

Le Guide musical. Nr. 9. Correspondences. — Nr. 10. Madame Pleyel. — Supplément: *W. de Lenz*: Représentation au bénéfice de Mme. Patti à l'Opéra-Italien de Saint-Pétersbourg.

I Lunedi d'un dilettante. Musica e Scene. Dir. Ettore Falucci. Napoli. Anno I. Nr. 3. *E. F.*: La riproduzione della Lucia (di Lammermoor). — *J. Taglioni*: Il dramma lirico presso i vari popoli di Europa. I. I Germi dell' opera in musica.

Le Ménestrel. Nr. 13. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXI. — *A. Pougin*: Florentin, opéra de Charles Lenepveu (couronné au concours de 1867), première représentation à l'Opéra-Comique. — *Léon Halévy*: Le premier opéra de Rameau; Rameau et Pellegrin (en verse). — *E. Legouvé*: Scribe et Véron à propos du ballet de la Révolte au Sérail. — Nr. 14. *V. Wilder*. W.-A. Mozart. XXII. — Eugène Scribe. Conférence de *M. Legouvé*. Correspondance.

Musik-Zeitung, New Yorker. Red. G. Carlberg. Nr. 8. *Moriz Carriere*: Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts im Zusammenhang der Culturentwickelung. III. Die zeitgenöss. Musik. (Schluss.)

The Orchestra. Nr. 543. The Brighton festival. — Bach's Violin Sonatas. — Mr. Pauer's lectures. — Thin scores and new chords. — The Reid-Concert of Edinburgh. — Nr. 544. Mr. Kuhe's festival. — Sir Robert Stewart's lectures (the life and works of Handel). — Prof. Ella's lectures. — Falsetto. — Lucca's matrimonial career. — Sweet singing in Israel. — Flotow's complaint.

Il Pirata. Torino. Nr. 8/9. Tripilla, melodramma giocoso, posto in musica dal Csv. Luigi Luzzi.

Monthly Musical Record. Nr. 39. *W. G. Cusins*: Messiah. An examination of the original and of some contemporary mss. (Contin.) — Menetriers, troubadours, and mastersingers. (Contin.) Mastersingers. — Messrs. Lebert and Stark's Pianoforte school. (Contin.)

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 8. *Adolphe Jullien*. Les drames de Schiller et la musique. I. II. (Les Brigands.) — Lettre de *Charles Meerens*. — Les travaux de l'Opéra. — Nr. 9. *H. Lavoix fils*: Théâtre national de l'Opéra-comique. Le Florentin, opéra-

comique en trois actes, musique de Ch. Lenepveu. Prem. repres. 25 février. — *A. Jullien*: Les drames de Schiller et la musique. III. La Conjuration de Fiesque.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 15. Recensionen (Theod. Kirchner's Op. 15, 16, 17 u. A.).

The musical Standard. Nr. 499. The process of obtaining an Oxford degree in music. — Concerts. Reviews. — Nr. 500. Church bell music. — Oxford musical degrees. — Concerts Reviews (The art theories of Richard Wagner).

Wochenblatt, Musikalisches. Nr. 10. *Th. Helm*: Beethoven's Streichquartette. 8. — *H. v. Wolzogen*: »Der fliegende Holländer«. Bericht über eine Aufführung.

Zeitschrift, Neue, für Musik. Nr. 10. Recensionen (J. G. Lehmann's Theoret.-prakt. Harmonie- u. Compositionslehre. 1. Theil. — F. Draseke Op. 12, C. Reinecke Op. 110).

Wiener Abendpost. Nr. 32—37. *A. W. Ambros*: Die Entwürfe des Beethovendenkmals im k. k. Museum für Kunst u. Industrie.

Anzeiger für die Königl. Theater, München. Nr. 56. Sophie Stehle.

Die Gegenwart. Red. Paul Lindau. Nr. 10. *A. H. Ehrlich*: Die musikalische Saison (in Berlin).

Neue fr. Presse. Nr. 3413. 25/2. *Ed. Hanslick*: Komische Oper. — Nr. 3414. 26/2. *Martin Greif*: Richard Wagner in Bayreuth.

Deutsche Warte. 5. Bd. 12. (Dec.) Heft. 1873. *Br. Meyer*: Beiträge zur Wagner-Frage.

Kritiken erschienen über:

Baer, K. E. v., Historische Fragen. (Liter. Centralblatt. Nr. 9. von Kr.)

Carrière, M. Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 5. Bd. (Literar. Centralblatt. Nr. 8.)

Gervinus, Händel's Oratorientexte übersetzt. (Augsburger Allgem. Ztg. Beilage. Nr. 41. Dr. Gust. Eberty.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum à Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 25. März 1874. **Nr. 12.** IX. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Beethoven's Pastoralsymphonie in Düsseldorf.

Barmen, *E. K.* 16. März 1874.

Am 14. d. hat im Rittersaale der städtischen Tonhalle zu Düsseldorf eine ganz eigenthümliche Aufführung der Pastoralsymphonie stattgefunden, indem nämlich der Versuch gemacht wurde, den wesentlich psychischen Inhalt dieses Instrumentalwerkes durch landschaftliche und pantomimische Bilder und Darstellungen äusserlich in Erscheinung treten zu lassen. Bereits im Jahre 1863 hat diese Symphonie durch die hochachtbare Genossenschaft Düsseldorfer Künstler dieselbe Behandlung erfahren, und schon damals erhob Otto Jahn in seinen »Gesammelten Aufsätzen über Musik« lebhaften Protest gegen eine solche ästhetische Verirrung. Die Wiederholung am 14. d. zeigt uns, dass die mahnenden Worte einer auf dem Gebiete der musikalischen Aesthetik maassgebenden Autorität, wie Jahn, wirkungslos verhallt sind. Dass die diesmalige Aufführung durch einen Protest vor derselben hätte verhindert werden können, nachdem ein Mann wie Jahn vergeblich gewarnt, wäre eine vergebliche Hoffnung gewesen, wie es uns denn auch nicht einfallen konnte, ein Unternehmen, welches zu einem wohlthätigen Zwecke veranstaltet ist, irgendwie stören zu wollen. Aber es soll doch, im Hinblick auf die zahlreichen Musiker und Musikfreunde, die damals Jahn's Worte mit Freuden begrüssten und jetzt deren Nichtbeachtung bedauern, nicht gesagt werden können, dass sich nicht eine Stimme in der Presse gegen den Missbrauch erhoben hätte, der mit der musikalischen Kunst auch da getrieben wird, wo sie — wie in der reinen Instrumentalmusik — bisher noch ihre vollständige Selbständigkeit behauptet hat.

Nicht deshalb erheben wir Protest, weil es eine Beethoven'sche Symphonie ist, an der man sich durch Hinüberzerren in ein anderes Kunstgebiet versündigt — wir würden nicht anders urtheilen, wenn die Symphoniewerke irgend eines anderen Componisten, etwa die Ocean-Symphonie von Rubinstein, oder die Symphonie »Im Walde«, oder Leonore von Raff das gleiche Schicksal träfe.

Es ist das Princip oder vielmehr die Principienlosigkeit, die wir auch da bekämpfen müssen, wo sie von Künstlern begangen wird, die im Bereiche ihrer Kunst das höchste leisten, die aber durch ein Uebergreifen auf ein Gebiet, dessen ästhetische Lebensbedingungen ihnen nicht klar geworden sind, zu um so verderblicheren Irrungen verleiten können, je höher ihr Ansehen in künstlerischen Kreisen ist. Handelte es sich nur um einen kleinen Dilettantenkreis in beschränktem Raume, so könnte man ein solches Unternehmen als gefahrlose Spielerei hingehen lassen. Aber: *Si duo faciunt idem, non est idem;* die Düsseldorfer Künstler treten in die Oeffentlichkeit und statten ihr Unternehmen technisch und malerisch so vollkommen und kunstgerecht aus, dass die Bestechlichkeit desselben und der Trieb zu einer, künstlerisch vielleicht weniger vollkommenen Nachahmung nur erhöht wird.

Ist es an sich schon schlimm genug, dass bei der Oper, namentlich bei der modernen, die Musik allmälig immer mehr zum blossen Decorationsmittel der dramatischen Kunst degradirt wird, so würde der letzte Rest ihrer Selbständigkeit vernichtet werden, wenn man sie auch da, wo sie allein herrschen sollte, nämlich in den grösseren Instrumentalsätzen, in den Dienst anderer Künste nehmen wollte. Selbst die Opern-Ouvertüre soll nur die allgemeine Stimmung des Drama vorbereiten und ausdrücken; sie nimmt manchmal z. B. bei der »Zauberflöte« nicht einmal in ihren musikalischen Motiven irgend welchen Bezug auf die Oper selbst und muss jedenfalls in der Regel als selbständiges Musikstück verstanden werden können. Auch die Musikmalerei, wie sie uns z. B. in den Mendelssohn'schen Ouvertüren entgegentritt, soll weniger landschaftliche Bilder musikalisch schildern, als vielmehr die Gefühle, welche jene Bilder in uns erwecken. Nun geht Beethoven allerdings in seiner Pastoralsymphonie einen Schritt weiter, indem der Vogelgesang in der Scene am Bach und die Gewitterscene Vorgänge der Natur in einer bis an die äusserste

Grenze gehenden Handgreiflichkeit mit musikalischen Mitteln darstellt. Diese beiden Momente sind die einzigen, welche allenfalls zu einem Unternehmen, wie wir es bekämpfen, reizen könnten, aber Jahn bezeichnet selbst die Gewitterscene sehr richtig als wesentlich einen seelischen Process darstellend, in dem die »drückende Schwüle der Ermattung, der bis zum Rasen gesteigerte Kampf widerstrebender Elemente im Gemüthe empfangen und durchgearbeitet erscheint«. Wer also das grösste Gewicht auf den äusseren Ausdruck legt, stört die vom Componisten gewollte innere Wirkung. Alle übrigen Theile der Symphonie drücken ganz allgemein die Empfindungen, welche das Leben und Weben der Natur erweckt, aus, ohne dass es vielleicht für den musikalisch Empfindenden der Ueberschriften bedurft hätte, ebenso wie die Esdur-Symphonie ganz allgemein die Gefühle schildert, welche das Andenken an einen Helden in uns erweckt. Man könnte also mit der Eroica ganz dieselben Experimente machen und aus ihr eine Fülle der prächtigsten Bilder der Düsseldorfer Malerschule hervorzaubern, herrliche lebende Bilder, Schlachtengemälde, in denen einer hervorragt als alles überwindender Held, der für sein Vaterland lebt, stirbt und unter den Klängen des Trauermarsches begraben wird. Für das Scherzo, für welches man der komischen Figuren bedürfte, wäre dann eine Art Wallenstein'sches Lager mit Marketenderinnen und Jägern nebst mimischer Capuzinerpredigt ein geeigneter Vorwurf, und der Schlusssatz bildete ein prächtiges Siegesfest mit Bekränzung der Victoria. Gegen jede ins Einzelne gehende Interpretation, wie sie so mannigfach versucht ist, namentlich auch von Marx und neuerdings in Vorträgen an »gebildete Damen«, würde Beethoven sich aber verwahrt haben. Dient eine solche Interpretation einzelner Theile einer Instrumentalcomposition durch das beschreibende Wort schon zur Veräusserlichung der Kunst, so ist vollends die sichtbare Bühnendarstellung eine Vermaterialisirung des musikalischen Gedankens und ein Zwang, der der frei schaltenden durch die Musik angeregten Phantasie auferlegt wird. Irgend eine Situation, die Art des Tanzes, das gewählte Costüm, oder gar der unvermeidliche Dorfpfarrer, oder der an die Luft gesetzte Fagottist, — alles dies bleibt haften und tritt bei späterem Hören der Symphonie wieder vor die Phantasie, so dass der Genuss an dem reinen Kunstwerke von einer Seite abgelenkt wird, die mit den Intentionen des Schöpfers des Kunstwerkes gar nichts zu thun hat. Dieser ist vielmehr darauf bedacht gewesen, in schöner musikalisch kunstgerechter Form mit den nöthigen Wiederholungen, wie sie die Entwickelung der musikalischen Motive vorschreibt und mit den schönsten Mitteln der Instrumentirung die allgemeinen Empfindungen des Naturlebens zu schildern. Eine ähnliche Wirkung könnten wir uns sogar denken, wenn jene etwas realistisch erscheinenden Stellen (Vogelgesang und Gewitter) fortfielen, wenn nicht hierdurch der musikalische Organismus des Kunstwerkes gestört würde. So lange die leichtbeflügelte Phantasie ihre duftigen Bilder selber schafft, als Product der Musik, bleibt die letztere immer noch selbständig. Was aber eine Symphonie nicht durch sich selber wirkt, was sie dem Geist nicht offenbaren mag, das zwingt man ihr auch nicht ab mit Hebeln und Schrauben, mit Kolophonium und Kostümen. Und wenn eine Bühnendarstellung wie jene in Düsseldorf von grosser Wirkung ist, so ist dies weniger der Symphonie, als vielmehr in erster Linie der Vortrefflichkeit der Leistungen auf anderen Kunstgebieten zu verdanken, auf denen die Düsseldorfer Künstler als Herrscher thronen; denn die wesentlich innerliche Wirkung, welche die reine Instrumentalmusik bezweckt und auf welche sie sich beschränkt, wird durch die materielle, vermittelst der Sichtbarkeit erzeugte Wirkung momentan in den Hintergrund gedrängt. Aber eine Beethoven'sche Symphonie bedarf am allerwenigsten des Schmuckes fremder Hülfe, ganz ungeschmückt ist sie am herrlichsten geschmückt. Eine jede Interpretation in Wort oder Bild, die über das technisch Musikalische hinausgeht und bei anderen Künsten Anleihen macht, bleibt ein ästhetischer Barbarismus, mögen auch, wie im vorliegenden Falle, die Meister und Werkzeuge der Interpretation an sich von hoher künstlerischer Vollendung sein.

Möchte man doch in Zukunft die Worte Otto Jahn's am Schluss seines Artikels über die Aufführung von 1863 beherzigen, mit denen auch wir unseren Artikel beschliessen. Es heisst dort:

»Die Pastoralsymphonie ist ein selbständiges Kunstwerk, nicht allein angelegt und ausgeführt ohne alle Rücksicht auf irgend welche Ergänzung und Zuthat, sei es welche es sei, sondern mit einer bewundernswerthen Meisterschaft über alle inneren und äusseren Mittel musikalischer Darstellung zu einem vollendet schönen Organismus gestaltet. Wenn nun, nicht etwa unbefangene Dilettanten oder gewinnsüchtige Speculanten, sondern namhafte Künstler sich berechtigt halten ein Kunstwerk von so hoher Bedeutung als ein Substrat ihrer »grossen Fertigkeit in decorativer Malerei« zu behandeln, und weder künstlerische Einsicht, noch künstlerisches Gewissen sie abhält, durch solche Illustrationen ein Werk wie die Pastoralsymphonie in seiner künstlerischen Wirkung zu vernichten, so ist das wohl geeignet, ernstere Bedenken hervorzurufen, als eine gesellige Unterhaltung an sich zu erregen geeignet ist.«

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructive Werke für Violine.

1. **Theoretisch-praktische Violinschule.** Methodisch geordneter Uebungsstoff für den Violin-Unterricht insbesondere in Präparandieen und Lehrer-Seminarien, bearbeitet und herausgegeben von **L. Heinze,** Seminar- und Musiklehrer, und **W. Kothe,** Seminar-Haupt- und Musiklehrer. Erster Theil. Leobschütz, Verlag von Carl Kothe. 1873. Folio. 61 S. Pr. Mk. 1. 50.

Im vollsten Sinne eine praktische Schule. Mit grosser systematischer Genauigkeit und Sicherheit legt der Verfasser dem Anfänger die technischen wie die musikalischen Elemente (als Noten-, Intervallbestimmungen, Takteintheilung u. dgl. m. auf das Anschaulichste vor Augen und zwar — was die Hauptsache dabei ist — Gehör und musikalisches Verständniss durch die geschickte Art und Weise seiner Darstellung gleichzeitig im Schüler bildend. Alles ist in diesem Lehrbuche am rechten Orte; nirgend stösst man auf Lücken und zwecklose Wiederholungen; Strichart- und Finger-Uebungen stehen in gutem Verhältniss zu einander und wieder mit den kurzen zweistimmigen melodischen Uebungsstücken in passendem Einklange, so dass diese Schule allen Lehrern für den Elementarunterricht aufrichtigst empfohlen werden kann. — Die Lagen sind in diesem Theile noch nicht berührt.

2. Zur Violinschule. **24 Etuden** für Anfänger in der ersten Lage*) mit Begleitung einer zweiten Violine ad libitum, componirt von **Ferdinand David.** Op. 44. Heft 1. 2. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (13096—97.) Folio. 23 u. 25 S. Pr. à Mk. 3. 50.

3. Zur Violinschule. **18 Etuden** mit Benutzung der höheren Lagen und Begleitung einer zweiten Violine componirt von **Ferdinand David.** Op. 45. Heft 1. 2. Ebendaselbst. (13473—74.) Folio. 21 u. 23 S. Pr. à Mk. 3.

Beide Etudenwerke verrathen durchgehends den erfahrenen und gediegenen Musikpädagogen. Sie sind als eine kaum

*) Steht so komischer Weise auf dem Titel statt »24 Etuden in der ersten Lage für Anfänger«.

zu entbehrende Ergänzung zu der Violinschule des genannten Autors anzusehen und bilden gewissermaassen selbst wieder ein progressiv geordnetes Ganze für sich. Die Etuden in Op. 44 halten sich, wie auch ihr Titel besagt, sämmtlich in der ersten Lage, sind aber nicht für allererste — vielleicht obendrein noch talentlose Anfänger, sondern setzen schon eine gewisse Geübtheit der linken Hand und des Bogens, sowie gute musikalische Intelligenz beim Schüler voraus. — Die Etuden in Op. 45 sind schon für etwas vorgeschrittenere, wenn auch noch keineswegs für Schüler höherer Stadien bestimmt, und erscheinen (natürlich im Verhältniss) beinahe leichter als jene. Lagenstudien im engeren Sinne, d. h. Etuden in unverrückter Applicatur enthält Op. 45 nur drei: Nr. 2 und 5 (in der zweiten) und Nr. 12 (in der vierten Position), die übrigen Etuden bewegen sich frei durch alle Lagen, gehen aber durchschnittlich blos bis zur dritten und fünften, und nur in ganz vereinzelten Fällen bis zur siebenten Applicatur hinauf. Erst im zweiten Hefte finden sich sogenannte Special-Etuden und zwar: zur Ausbildung des Trillers Nr. 11 (auch Nr. 17 kann man hierher rechnen), des Arpeggios Nr. 12 und 16, des doppelgriffigen Spieles Nr. 13 und 15 (letztere eine Octavenstudie). — Die Etuden beider Opuszahlen zeigen zwar nur die leichteren Kreuz- und Be-Tonarten als Vorzeichnungen, bewegen sich aber modulatorisch doch ziemlich frei und haben, da sie gleichzeitig in den verschiedenartigsten Taktarten und Rhythmen abgefasst sind, ausser ihrem technischen Nutzen noch das Gute, dass sie dem Schüler schon eine ganz respectable Taktfestigkeit und Spielroutine geben. Ihrer formellen und melodischen Geartung nach gehören dieselben der besseren Studienliteratur für Violine an, obgleich der harmonische Satz in ihnen nicht gerade schön zu nennen ist, sondern manches Gesuchte und doch dabei Dürftige an sich hat.

4. **L'art moderne.** 20 Etudes pour le Violon par **D. Alard,** Professeur au Conservatoire de Paris. Op. 53. Livre I—IV. Offenbach s./M., chez Jean André. (11250.) Folio. 51 p. Pr. à Livr. fl. 1. 12.

Diese Etuden tragen die äusserlichen Vorzüge, welche man überhaupt den besseren Kunstproducten der neueren französischen Schule nachrühmen darf, und die hauptsächlich in der geschickten formellen Behandlung und wirksamen Pointirung zwar pikanter, aber keineswegs schwerwiegender Gedanken bestehen, gleichfalls an sich. Sämmtliche Etuden sind gefälliger, eleganter Art und daher auch grösstentheils zum Vortrage in kleineren Cirkeln passend, da sie bei ihrem meist vollgriffigen Satze auch eine Begleitung kaum vermissen lassen. Ihren instructiven Zweck erfüllen diese Etuden hauptsächlich als Vortragsstudien, insofern sie dem Geiger, welcher beiläufig gesagt, technisch schon ziemlich weit vorgeschritten sein muss, Glätte des Spieles und feine Salontournüre im Vortrage geben. Uebrigens würde es genügt haben, wenn der Componist die Anzahl der vorliegenden Etuden von zwanzig auf ein geringeres Quantum herabgesetzt hätte, da manche späteren Nummern sich im Grunde nur als Wiederholungen einzelner früherer erweisen, ohne dass mit diesen Wiederholungen auch zugleich eine höhere Potenzirung gewisser technischer Schwierigkeiten verbunden wäre, wie denn überhaupt die Etuden der ersten Hefte in der Erfindung frischer sind, als die der letzten. *In.*

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël.**)

Zweite Folge.

Sechsstimmige Madrigale (1579—1594).

(Fortsetzung aus Nr. 8.)

X.

[1592] IL PRIMO LIBRO | DELLE CANZONI A SEI VOCI | DI M. VINCENZO SPADA | Nouamente poste in luce. | [Buchdruckerzeichen, eine Orgel vorstellend.] In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. | M D XCII.

[Bibliotheca Cassell. Mus. Quarto 78, 10.]

In Quarto. Canto A—C. Tenore D—F. Alto G—I. Basso K—M. Quinto N—P. Sesto Q—S.

[In der von Venedig den 15. April 1592 datirten Vorrede widmet Paolo Vasto diese von ihm besorgte Ausgabe des ersten Theiles der sechsstimmigen Canzonen von dem verstorbenen Vincenzo Spada den Mitgliedern von dem um die Förderung der Musik verdienten Verein (ridutto) des Canonicus Spirito Pratoneri von Reggio.]

Tauola delle Canzoni a sei uoci di M. Vincenzo Spada

(auf der Rückseite des Titelblattes).

1. *Amor vi manda*
2. *Clori mia non hà più fede*
3. *Felice è quel ch' in seruitù*
4. *Spiega Nocchier la vela*
5. *Perche non hò cor mio*
6. *Non può quant' acqua*
7. *Tre pastorelle* (prima parte)
   Sù sù Pastori (seconda parte)
8. *E possibil cor mio*
9. *Va Tirsi vanne in fretta*
10. *Vedesti cor mio misero* (I. parte)
    Io ben all' hor cor mio (II. parte)
11. *Mi parto, o mio bel Sol*
12. *La sola era Amarilli*
13. Canzone.
    Prima stanza: *Co i veltri inanzi un cacciator*
    Seconda parte: *L'incatena ne più del corso*
    Terza stanza: *La fera è presa*
    Quarta & vltima stanza: *In questo loco*
14. *La bella Ninfa mia*
15. *Quando non è più in ciel*
16. *Mentre il buon Tirsi*
17. [Al Signor Pratoneri Musico Eccell.]: *PRATO NERI a quest' alma.*

IL FINE.

XI.

[1592] IL SECONDO LIBRO | DE MADRIGALI | A CINQVE ET A SEI | uoci. | DI NICOLO PARMA MANTOVANO | nouamente composti, & dati in luce. | [Vignette, einen Orgelprospect vorstellend mit der Inschrift: MAGIS. CORDE Q. ORGA.] IN VENETIA, | Appresso Ricciardo Amadino. | M D XCII.

[Bibl. Cassell. Mus. Quarto 78, 11.]

In Quarto. Canto A—C. Tenore D—F. Alto G—I. Basso K—M. Quinto N—P. Sesto nur Bogen Q.

[Vorrede: Der Componist widmet diesen zweiten Theil seiner fünf- und sechsstimmigen Madrigale dem Abt Giov. Angelo Arcimboldi, welchem er schon frühere Compositionen zugeeignet hatte. Pavia 15. Mai 1592.]

TAVOLA DELLI MADRIGALI (in fine).

1. *Ardite ohime crudele*
2. *E bacio ch' auentate*
3. *O più dura che scoglio*
4. *Alma Liuia gradita*
5. *Care lagrime mie*
6. *Perche u' allontanate*

7. *Famoso uscir fe Cadmo*
8. *O bella Manto* (seconda parte)
9. *Clori vezzosa e bella*
10. *Solo e doglioso meco* (prima parte)
11. *Che merauiglia* (seconda parte)
Sestina.
12. *Spent' eran nel mio cor* (Prima parte)
13. *Lingua non potria mai* (Seconda parte)
14. *O fere stelle homai* (Terza parte)
15. *Non per viuer signor* (Quarta parte)
16. *Tempo fu ch' io cantai* (Quinta parte)
17. *Hor veggio lasso* (A 6) (Sesta parte)
18. *Se del mio lagrimare* (A sei)
19. *Fece da voi partita* (A sei)
20. *Di quatro fila d'oro* (A sei)
21. *Se de begli occhi vostri* (A sei)

(Fortsetzung folgt.)

Musikbericht aus München.

I. Concerte der Musikalischen Akademie.

(Fortsetzung.)

Das dritte Abonnement-Concert vom 10. Decbr. brachte als Anfangsnummer *Beethoven's* Pastoral-Symphonie. Die Wiedergabe schien uns etwas nüchtern und trocken. Die zweite Abtheilung begann mit einer Novität: Variationen für Orchester von *Johannes Brahms*, Op. 56, über ein volksthümliches mit seinem fünftaktigen Rhythmus eigenartiges Thema von Josef Haydn, ein Werk, welches dem Aufenthalte des Componisten während des letzten Sommers in Tutzing am Starnberger See, wie wir hören, seine Entstehung verdankt. Wir fanden über dasselbe treffliche, uns ganz aus dem Herzen geschriebene Worte Dr. Eduard Hanslick's gelegentlich der ersten Wiener Aufführung im vorigen Jahrgange dieser Blätter (Spalte 764) abgedruckt, auf welche wir daher lediglich zurückweisen. Die Instrumentation ist sehr eigenthümlich, interessant und durchaus zu dem Charakter der einzelnen Variationen passend. Soviel ist gewiss, dass Brahms mit diesen Orchestervariationen einen neuen glänzenden Beweis seines aussergewöhnlich begabten musikalischen Genius geliefert hat. Möge uns der Genuss, sie in guter Aufführung zu hören, bald wieder zu Theil werden. Denselben folgten zwei hübsche wohlklingende Chorlieder für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester von *Franz Wüllner*, welche allerdings auf das Prädicat der Originalität kaum einen Anspruch machen werden. Wir ziehen das getragene erste »Trost« dem lebhaften zweiten »Die Libellen« schon um desswillen unbedenklich vor, weil letzteres sich zu seinem Nachtheile in der ganzen Haltung, Melodie und Harmonie an das den nämlichen Text behandelnde ungleich schönere Frauenterzett von Fr. Lachner allzustark anlehnt. Ein Werk von *L. Spohr* vermissten wir längst auf unseren Concert- und Quartettsoirée-Programmen und desswegen erfreute uns schon die Wahl dessen Violinconcertes Op. 70 durch Herrn Josef Venzl, noch mehr aber die Art und Weise, wie Letzterer sich seiner Aufgabe entledigte. Das klare, reine und technisch vollendete Spiel, sowie die feine Nüancirung und insbesondere der warme seelenvolle Gesang in dem herrlichen Adagio kennzeichneten den Künstler. Den Schluss des Concertes bildete die »Meistersinger«-Ouvertüre von *Richard Wagner*. Als ob es nicht die schönsten Concert-Ouvertüren älterer und neuer Meister in Hülle und Fülle gäbe und man genöthigt wäre, nach einem derartigen Opernpotpourri zu greifen, welches ausser Zusammenhang mit seiner Oper um so bedeutungsloser ist! Wir ermangeln nicht, zu constatiren, dass vor Beginn der Ouvertüre ein beträchtlicher Theil des Auditoriums den Saal verliess und dass dieselbe nach ihrem Schlusse mit dem nur von den Verehrern R. Wagner's zu hörenden, wahrhaft frenetischen Beifall beklatscht wurde.

Buchstäblich fast zum Erdrücken gefüllt war der Saal beim vierten Abonnement-Concert der musikalischen Akademie am Weihnachtsfeste; was Wunders auch, nachdem die hier lange Jahre nicht gehörten »Jahreszeiten« von *J. Haydn*, ein Werk, das in seiner frischen Ursprünglichkeit und liebenswürdigen Munterkeit, mit seinen lebensvollen, naturwahren Schilderungen jeden Gebildeten lebhaft anregen und ergreifen muss, zur Aufführung gelangten? Die Aufführung war in ihrem einen Hauptfactor, dem Chore, wie dessen Leistungen stets zu sein pflegen: vorzüglich. Von den Solisten waren vollbefriedigend die Herren Vogl und Fuchs, Letzterer allerdings mit der seiner Person nicht zum Vorwurfe gereichenden Beschränkung, dass ihm Einzelnes seiner Partie zu tief lag; die gesanglichen Leistungen und die poetische Auffassung der beiden Herren waren höchst erfreuliche, und insbesondere können wir Herrn Fuchs, welcher unseres Wissens zum ersten Male im Odeonssaale sang, zu dem prächtigen Klang seiner trefflich behandelten, weichen, metallischen Stimme in der hohen und mittleren Lage Glück wünschen. Unbefriedigend und interesselos waren dagegen die Leistungen des Frl. Meysenheim: geräth schon ihr Organ an sich vermöge unrichtigen Ansatzes in eine ganz falsche Gesangsmethode, so dass jeder Ton immer mehr den Charakter des Gedrückten und Gepressten annimmt, so berührt dies bei dieser so durchaus hellen und freundlichen Rolle besonders unangenehm; auch vermochten einige technische Kunststückchen für den Mangel an poetischem Dufte und wahrer Empfindung nicht zu entschädigen. Am wenigsten auf der Höhe seiner Aufgabe stand aber das Orchester; bald fehlte es an Klarheit, bald an Präcision, bald an Reinheit, fast überall an Geist. Wir können unmöglich annehmen, dass die ungenügende Begleitung, woselbst beispielsweise auch kein Pianissimo zu finden war, in mangelnder Pietät vor unserm unsterblichen Vater Haydn, dem ja gewiss alle Spieler so gut wie alle Sänger ihr bestes Wollen und Können entgegenbrachten, ihren Grund zu finden habe, müssen denselben daher wieder dort suchen, wo leider schon öfters zu derartigen Bemängelungen Anlass gegeben war: bei der Direction, und dies führt uns am Schlusse dieses Abschnittes zu einer allgemeineren Betrachtung.

Vor mehr als Jahresfrist war bestimmt worden, dass die Direction der Akademieconcerte künftig nach Saisons zwischen zweien unserer Hofkapellmeister getheilt und demgemäss die Adventconcerte künftig von Wüllner, die Fastenconcerte von Levi geleitet werden sollen. Die schlimmen Früchte dieser allzu rücksichtsvollen Einrichtung treten mehr und mehr zu Tage; liegt ja derselben ein schon an sich unhaltbarer Gedanke zu Grunde! Wäre eine derartige Theilung zweckentsprechend, warum participirt nicht auch Hofkapellmeister Maier an der Concertdirection? Einem so mannigfaltigen Wechsel stand doch wohl die Erwägung entgegen, welche auch von der ersten Theilung hätte abhalten sollen: jedes Orchester, auch das beste, vermag nur dann seiner Aufgabe vollständig gerecht zu werden und sich über ein gewöhnliches Accompagnement zur Lösung der höchsten Aufgaben aufzuschwingen, wenn es, längere Zeit ein und demselben Taktstocke gehorchend, mit einem tüchtigen Dirigenten vollständig vertraut geworden ist: nicht minder beherrscht jeder Dirigent nur dann sein Orchester ganz, wenn er es nahezu ausschliesslich zu führen hat. Ein Orchester, das heute so, morgen anders geleitet wird, ein Dirigent, der heute abändert, was gestern ein anderer angeordnet hat, sind in einer schlimmen Lage aus dem einfachen Grunde, weil der Dirigent die Seele des Orchesters ist und als solche in beständiger Verbindung mit ihm bleiben muss. Die Direction der Akademieconcerte lag von jeher ungetheilt in einer Hand, in jener, welche auch im Theater mit dem Orchester am meisten im Verkehre stand: so sollte es auch in Zukunft gehalten wer-

den, und Levi diese Aufführungen nach besten Kräften zu ihrer früheren Höhe zurückführen!

II. Concerte der kgl. Vocalkapelle und des Oratorienvereines.

Dass wir die Soiréen der kgl. Vocalkapelle zu unseren vollkommensten musikalischen Genüssen zu zählen haben, hat sich auch in der ersten derselben für diesen Winter am 1. December v. J. wieder bewahrheitet. Um so weniger dürfen wir gerade hier einige kleine Bemängelungen unterlassen, welche, ohne den Werth des Ganzen zu alteriren, eine, wenn auch nur unbedeutende theilweise Schädigung veranlassten. Einen sehr weihevollen und würdigen Anfang machte die sehr klar gesungene fünfstimmige Motette von *Joh. Christ. Bach* »Der Gerechte«; nicht ganz vollkommen präcis gelang das durchsichtig feine sechsstimmige »O domine Jesu Christe« von *Palestrina*. Ein ganz verfehltes Princip brachten zwei klanglich unschöne »Psalmlieder nach Clavierstücken von J. S. Bach gedichtet und für Chor eingerichtet von *P. Cornelius*« zur Anschauung oder, richtiger gesagt, zu Gehör; so lange noch eine grosse Anzahl von niemals aufgeführten Werken existirt, welche der Altmeister selbst für A capella-Gesang gesetzt hat, müssen wir einer derartigen Bearbeitung und deren Wiedergabe jede innere Berechtigung unbedingt absprechen. Frl. Schmidtlein, welche wegen Heiserkeit der Frau Diez zwei reizende, sehnsüchtig klagende Liebeslieder von *Alessandro Scarlatti* übernommen hatte, sang dieselben sehr ausdrucksvoll und anziehend; ihr wohllautendes Organ nahm sich auch in den grossen Räumen des Odeons recht gut aus. Drei kunstreiche und stimmungsvolle Sätze aus *Cherubini's* achtstimmigem »Credo« dürfen wir als einen der Glanzpunkte der Soirée bezeichnen; dagegen vermochte uns ein altes sechsstimmiges englisches »Liebeslied« von *John Ward* nicht zu interessiren (?). Von *Joh. Brahms* beiden vierstimmigen »Marien-Liedern« gefiel uns das einfache erste »Maria's Kirchgang« vorzüglich, während uns das zweite »Der englische Gruss« den Text zu wenig erfasst zu haben scheint. Schade, dass von dem hübschen instrumentalen Intermezzo, Andante, Variationen und Rondo aus der Serenade für Flöte, Violine und Viola von *Beethoven*, ob der Grösse des Saales klanglich so viel verloren ging.

Von den drei vierstimmigen Liedern von *Hauptmann* gefiel das erste »Neig' schöne Knospe«, dessen schwerfällige Musik den reizenden Bodenstedt'schen Text nicht entsprechend wiedergiebt, nicht besonders: das letzte »Kein Graben so breit«, wurde fast etwas zu kokett gesungen. Den Schluss machte *Fr. Lachner's* doppelchöriger 67. Psalm.

Noch möchten wir im Allgemeinen bemerken, dass wir bei den Frauenstimmen eine Verstärkung durch einige frische kräftige Organe oder den Männerstimmen hie und da etwas mehr Mässigung wünschen würden.

An der Spitze des zweiten Vocalkapell-Concertes am 14. Jan. d. J. mit besonders feingewähltem Programme stand eine breite zwölfstimmige Motette »Laudate dominum« von *Orlando di Lasso*. Gegenüber dieser etwas trockenen Composition hob sich ein mildes melodisches »Salve regina« von *Bernabei* gefällig ab; es war wie die beiden folgenden altdeutschen geistlichen Lieder »Weihnachtslied« von *Prätorius* und »Zu Neujahr« von *Frank* auch im Klange sehr zart. Ein Duett von *Pergolese* — man könnte es kurz »Der Abschied« betiteln — kam durch Frau Diez und Frl. Schmidtlein zu ergreifendem, tief in das Herz dringendem Ausdrucke. Die Motette »Komm, Jesu, komm«, doppelchörig von *J. S. Bach*, ist reich an überraschend schönen Wendungen und Wirkungen, sie wurde vorzüglich gesungen. *Josef Rheinberger* hat ein neues, seinem Texte entsprechendes, andächtig stimmungsvolles, sechsstimmiges »Morgenlied« gesetzt, dem die wärmste Aufnahme zu Theil wurde.

Ein altes Stück, die G moll-Sonate für Violine von *Tartini*, wurde von Herrn Concertmeister Walter als Intermezzo gespielt: wir freuten uns sowohl dieser Wahl als des elegischen, wohl nüancirten Spieles. Ebenso fein gesungen als componirt war eins der altitalienischen Lieder »Zug der Juden nach Babylon«, vierstimmig von *O. Vecchi*; ein anderes heiteres »Tanzlied« von *Gastoldi* schien uns nicht ganz in seine Umgebung zu passen. Herzlich dankenswerth war der herrliche Vortrag dreier von *Gluck* componirter, warm empfundener Klopstock'scher Oden durch Frau Diez, ein Genuss, wie er nicht eben oft sich bietet und desswegen jedesmal um so grössere Freude erregt. Von drei vierstimmig bearbeiteten Volksliedern von *J. J. Maier* mutheten uns ein dänisches und ein wendisches freundlich an, ein bretagnesches wegen seines oft wiederholten einförmigen Rhythmus wenig. Sehr schwungvoll wurde zum Schlusse der 96. Psalm für zwei Chöre von *W. Bargiel* gesungen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Halle a./S.**, 5. März. Ihre Chronik der Musikaufführungen erhält von uns ein neues und hübsches Blatt. Gestern ist hier durch die hiesige Singakademie unter Leitung des Herrn Musikdirector Voretzsch zum ersten Male *Beethoven's* »Missa solemnis« und gut aufgeführt worden: der Chor hatte die riesenhaften Schwierigkeiten glücklich überwunden; die Soli waren in den Händen von Fräulein Filiunger aus Wien, Fräul. Conradt aus Berlin und von Herrn Geyer und Georg Henschel. — In dem dritten und vierten Concerte der vereinigten Berggesellschaft unter Herrn Voretzsch's Leitung kamen zu Gehör *Beethoven's* Symphonie in D-dur und Ouvertüre zu Coriolan, *Mendelssohn's* Ouvertüre: Die Fingalshöhle und *Schumann's* Cdur-Symphonie. Als Solisten traten auf im dritten Concert (22. Jan.) Herr Musikdirector Stöckel aus Augsburg (Concert für die Violine in E-dur von *Vieuxtemps* zweiter und dritter Satz, Solostücke von *Haydn* und *Lotto*), Frl. Clara Rudolph aus Dresden (Concertarie von *Mendelssohn*, Lieder von *Schumann*); im vierten Concert (26. Febr.) Frl. Franziska Krienitz, Hofopernsängerin aus Gotha (Arie aus Orpheus von *Gluck*, Arie aus der Favoritin von *Donizetti*, Lieder von *Dessauer* und *Raff*) und Frl. Phrym aus Wien (Concert für das Pianoforte in F-moll von *Chopin*, Solostücke von *Schumann* und *Rubinstein*). Das fünfte Concert am 12. März hatte zum Inhalt: die Symphonie in G-moll von *Mozart*, die Ouvertüre zu Medea von *Cherubini*. Fräul. Anna Beymat aus Berlin sang eine Arie von *Mozart* und Lieder von *Franz*, *Schubert* und *Kirchner*. Herr Robert Hausmann aus Berlin trug den ersten Satz aus dem *Molique*'schen Concert für Vcllo. mit Begleitung des Orchesters, und Adagio für Vcllo. von *Bargiel* vor. — Im dritten Abonnement-Concert (16. Februar) wirkte Fräul. Elisabeth Rahe aus Berlin mit, welche eine Arie von *Gluck* und Lieder von *Weber*, *Rubinstein*, *Baumgartner* vortrug. Das Programm enthielt noch: Ouvertüre zur »Schönen Melusine« von *Mendelssohn*, Symphonie in D-moll von *A. Dietrich*, Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen von *Beethoven* und Neujahrslied für Solo, Chor und Orchester von *Schumann*; die Chöre wurden von den Mitgliedern der Sing-Akademie ausgeführt. — Der Hassler'sche Verein brachte am 13. Januar und 19. Febr. in der ersten und zweiten Soirée für Kammermusik, unter Mitwirkung der Herren Kompel, Walbrühl, Freyberg und Friedrichs (in der zweiten Soirée B. Cosmann) aus Weimar die Qartette für Streichinstrumente *Haydn* D-dur Op. 64, B-dur Op. 97, *W. A. Mozart* G-dur, *Beethoven* A-dur Op. 18, Es-dur Op. 74 und *L. Spohr* A-dur Op. 68. Am 8. Febr. veranstaltete derselbe Verein eine Mozart-Feier, in welcher folgende Werke *Mozart's* zur Ausführung gelangten: Offertorium de Venerabili (»Venite populi« für zwei vierstimmige Chöre), »Laudate Dominum« für Solo-Sopran, Chor und Violine, Ave verum, Chor a capella; Scenen des zweiten und dritten Actes der Oper Idomeneo. Das Concert am 6. März desselben Vereines war ausschliesslich *Beethoven* gewidmet; es brachte die Leonoren-Ouvertüre (Nr. 1 C dur), Quartett, Recitativ und Arie und Terzett aus Fidelio und die neunte Symphonie; das Soloquartett bildeten die Mitglieder des grossh. weimar. Hoftheaters Fräul. Amann, Fräul. Dotter, Herr Candidus und Herr v. Milde.

* **Leipzig.** Das am 12. März abgehaltene achtzehnte Gewandhausconcert brachte neben *Mozart's* Jupiter-Symphonie, welche vom Orchester mit wahrhaft olympischer Jugendkraft und -Frische gespielt wurde, noch die hier schon gehörte Ouverture zu einem

Trauerspiel von *Woldemar Bargiel*. Wenn letzteres, an sich schon geformte, stilvolle Werk keine durchschlagenden Wirkungen übte, so mag dies darin seinen Grund haben, dass in ihm wenig Schatten- und Lichtunterschiede hervortreten und die Gedanken nicht — wie Pallas Athene — fix und fertig aus dem Haupte ihres Erzeugers hervorgegangen, sondern noch zu sehr Eins mit der Tonmaterie sind und wenig eignen physiognomischen Ausdruck haben. Für den erwarteten, aber erkrankten Herrn Hill musste das Orchester eintreten. Es führte uns nochmals die unlängst im Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds unter des Componisten eigener Leitung gehörten »Variationen über ein Haydn'sches Thema« von *Brahms* vor. Dieselben gingen diesmal nicht so exact wie bei der ersten Aufführung, was jedoch damit zu entschuldigen sein dürfte, dass sie nicht von vornherein auf dem Programm standen und daher gewiss nicht so genügende Vorbereitung erfahren konnten, wie solche diesen schwierigen, weil bis ins feinste Detail ausgearbeiteten Tonmetamorphosen wohl zu wünschen gewesen wäre; auch nahm Herr Kapellmeister Reinecke die Tempi durchgängig etwas langsamer als der Componist, was jedoch dem Ganzen — mit Ausnahme der siebenten Variation (Grazioso $^6/_8$-Takt) — nicht gerade zu erheblichem Schaden gereichte. Herr Isidor Lotto war demnach der einzige Solist des Abends. Er spielte, als erste Nummer, ein Concert eigener Composition, sodann »Di tanti palpiti« von *Paganini*, und liess wieder das ganze Brillantfeuerwerk seiner eminenten Virtuosität sprühen, wusste sich aber auch durch den schmeichelnden, schmelzenden Vortrag der Cantilenen zugleich den Zugang zu dem Herzen aller Hörer zu bahnen. Nur die Doppelflageolet-Partien in der Paganini'schen Pièce wollten ihm diesmal (wie auch unlängst in dem Ullman-Concert) nicht vollständig glücken; ein neuer Beweis dafür, dass dergleichen Kunststücke, deren Gelingen nur von der Gunst des Augenblicks abhängen und mit denen — wie die Erfahrung lehrte — selbst ein Lotto va banque spielt, ebensowenig in das Bereich wahrer Kunst gehören, wie die vertrackten Krebs- und Räthselcanons, über deren Entzifferung Beethoven auch einst in lakonischer Weise sagte: geht's — gut, geht's nicht — auch gut!

Das alljährlich zum Besten der Armen im Saale des Gewandhauses stattfindende Concert wurde Sonntag den 15. März abgehalten. Der Orchesterwerke kamen zwei zu Gehör: *Beethoven's* Prometheus-Ouverture und Leonore-Symphonie (Nr. 5) von *Joachim Raff* (zum ersten Male, unter Direction des Componisten). Letztere nimmt unter Raff's Symphonien einen ersten Rang ein, jedoch möchten wir sie nicht über dessen Waldsymphonie stellen, obgleich sie mehr allgemein ansprechende Partien hat als jene. Die sympathischsten Sätze waren uns der erste (Allegro), der zweite (Andante quasi Larghetto) und der versöhnende zartgehaltene Schluss des Finale, während der dritte »Trennung« überschriebene Marsch-Satz bezüglich der Qualität des zur Verwendung gebrachten Gedankenmateriales, trotz seiner grösseren Popularität, sich mit den anderen Sätzen der Symphonie nicht messen kann. Dass bei dem bestimmten Gegenstande, welchen der Componist in Tönen darzustellen unternahm, viel Allegorisirendes und dadurch mancher Zug in die auf ganz specielle äussere Vorgänge basirte Tonschöpfung kommen musste, welcher beim erstmaligen Anhören derselben befremdet, ist leicht begreiflich, — um so mehr, als die Ueberschriften der einzelnen Symphoniesätze der Unbefangenheit des Hörers nicht wenig Eintrag thun. Wir wollen jedoch damit keinen unbedingten Tadel aussprechen, denn schon nach dem zweiten Male hören (Referent wohnte der Probe und der Aufführung bei) glich sich Vieles im Verständniss aus und erwies sich mancher anfangs frappirende Effect auch als ein ganz origineller, gelungener musikalischer Zug. Dass die Factur eines Op. 177 von Raff durchgehends geschickt und meisterlich ist, bedarf wohl kaum einer besonderen Erwähnung, daher sei nur noch gesagt, dass der Componist vom Publikum mit Applaus empfangen wurde und sein Werk auch hier, wie anderen Ortes, einen entschieden günstigen Erfolg hatte. Die solistischen Gaben hatten Herr Rensburg (Violoncello) und drei Damen übernommen, welche wir Grazien in Kore's Gefolge nennen würden, wenn sie der Concertzettel nicht Fräul. Gutzschbach, Degenar und Redecker genannt hätte, denn dieselben boten uns gar liebliche Blüthen vocaler Kunst und sangen uns frohe Frühlingsprophetien: Nachtlied und Frühlingsgeläute (aus Op. 94) von *Ferd. Hiller*, ferner Der träumende See, Der Abendwind, Lob des Frühlings (drei Canons für weibliche Stimmen und Pianofortebegleitung aus Op. 100) von *C. Reinecke*. *tn.*

* **München**, 28. Febr. Erlauben Sie mir heute ausnahmsweise eine Theater-, zugleich aber culturhistorische Notiz für München zu berichten. Es ist ein schlimmes Zeichen für eine Bevölkerung, wenn das Interesse am Theater überwuchert und dem äusseren Scheine nach haben sich in den letzten Tagen dahier Vorgänge abgespielt, welche an sich zu solcher Besorgniss Anlass geben konnten. Die erste Sängerin des hiesigen Hoftheaters, Fräulein Stehle aus Sigmaringen, wird heute mit einem Freiherrn von Knigge aus Mecklenburg, wenn ich nicht irre, getraut. Nicht nur waren die letzten Abschiedsvorstellungen in einer beinahe nie dagewesenen Weise ausverkauft, wie auch das letzte Concert der musikalischen Akademie, wo die Sängerin vom Concertsaal Abschied nahm, gegen alle sonstige Gewohnheit und trotz Abweisens ganzer Massen Einlass Begehrender an den Thüren und trotz Grösse des Odeonssaales überfüllt war, sondern es regnete auch neben bedeutendem, endlosem Applaus Huldigungen aller Art in Blumen, Gedichten, Photographien, in reichen Geschenken Einzelner, den König an der Spitze, der Intendanz und grösseren Vereinigungen, z. B. des Adels, endlich an Serenaden, für welche eigene Compositionen — z. B. eine Zusammenstellung aus allen 36 Opernpartien der Künstlerin — geliefert wurden. Und doch hatte Fräulein Stehle keine durch Helle des Metalls besonders glänzende Stimme. Der nächste Grund der Erscheinung liegt im Allgemeinen in dem süddeutschen Gemüthe und in einer gewissen warmen Pietät, welche besonders die hiesige Stadt den Künstlern bewahrt, welche die weitesten Kreise der Bevölkerung zu entzücken verstanden haben. Hierzu kamen die verlautenden Schwierigkeiten, welche der Heirath seitens der adeligen Familie des Bräutigams bereitet worden seien, und deren Nachklänge noch jetzt bestehen sollen, so dass sich auch die Besorgniss für die beliebte Sängerin beimischt. Der Hauptgrund endlich der Sympathie ist der wahre Adel, welcher der Braut innewohnt. An Poesie und an tief empfundener und tadellos schön, auch im Spiel, zur Erscheinung gebrachter Kunst hat nach allgemeinstem Urtheil, welches ich vollständig theile, noch keine Sängerin die von uns Scheidende übertroffen, selten eine erreicht; und was in allen Kreisen wohl noch der allertiefste Grund der Sympathie ist, sie nimmt von den schlüpfrigen Brettern den Ruf fleckenloser Sittenreinheit mit in das bürgerliche Leben hinüber. Nicht tadelnswerth, nein ein schönes Zeugniss für unsere Bevölkerung scheint uns unter diesen Umständen die Rührung zu sein, welche in der That die ganze Stadt durchdringt und den Abschied unleugbar zu einem förmlichen Ereignisse stempelt. Nur eine Stimme hört man, — die heissesten Segenswünsche für den Liebling. Die »Neuesten Nachrichten« geben dem allgemeinen Gefühle einen ebenso schönen als wahren Ausdruck, wenn sie den Schluss der Vorstellung von Gounod's Faust, wo sich Frl. Stehle in der Rolle des Gretchens vom Theater verabschiedete, u. A. schildern, wie folgt: »Wir sahen schon manche Ovation, manche Festfeier im Theater, aber selten eine, welche so wie diese ohne Komödie, ohne Reizmittel das wahre, einhellige Gefühl des Publikums darlegte. Mit einfachen, tief empfundenen Worten wendete sich Fräul. Stehle mit Thränen im Auge an das Publikum, sie erbat sich von ihm fortdauerndes Wohlwollen und eine freundliche Erinnerung. Die Künstlerin darf gewiss sein, dass sich ihre Bitte erfülle; wer wie sie durch die Reinheit ihres Wesens, durch die schöpferische Kraft ihrer Poesie, durch die Wärme und Wahrheit der Empfindung als gottbegnadigtste Priesterin der heiligen Kunst die Theaterfreunde lange Jahre entzückt und begeistert hat, wird nicht vergessen werden, sie hat sich ein Denkmal in Aller Herzen, die für das Schöne ein Gefühl haben, erbaut — ein Denkmal der Liebe und Verehrung; um den Namen »Sophie Stehle« wird die Erinnerung allezeit die schönsten Blumen winden.« National-Ztg.

* **München.** Im Monat Februar wurden folgende Opern aufgeführt: den 2. Iphigenia in Aulis von *Gluck* und den 4. dessen Armida; den 6. neu einstudirt: Marie, die Tochter des Regiments, von *Donizetti*, den 8. Der Waffenschmied von *Lortzing*; den 10. Oberon von *Weber*, den 13. Lohengrin von *R. Wagner*; den 15. Der schwarze Domino von *Auber*; den 19. Tannhäuser von *Wagner*; den 22. dessen Walküre; den 25. Faust von *Gounod* (Gretchen Frl. Stehle, als letztes Auftreten an der kgl. Hofbühne); den 27. Wasserträger von *Cherubini*.

* **Weimar.** (Theater-Statistik.) Wie alljährlich hat auch in diesem Jahre die General-Intendanz des Hoftheaters einen Thätigkeitsbericht veröffentlicht. Es sind 139 Novitäten im Schauspiel und 14 Opern gegeben worden, darunter überhaupt zum ersten Male in Deutschland 38 Schauspiele und 9 Opern. Von allen diesen Neuigkeiten haben sich 23 Schauspiele und 6 Opern auf dem Repertoir erhalten. — Unter den in jener Zeit gegebenen etwa 4000 Vorstellungen erscheinen verschieden 44 Trauerspiele, 77 Schauspiele, 124 Lustspiele, 75 Opern, 44 Possen. Von den Classikern wurden vorgeführt in der Oper: *Gluck* 2 Opern 7mal, *Mozart* 6 Opern 42mal, *Beethoven's* Fidelio 9mal, ferner *Weber* 3 Opern 28mal, *Wagner* 5 Opern 33mal.

* **Wien.** Die Professoren des Wiener Conservatoriums geben alljährlich zum Besten ihres Pensions-Institutes ein Concert, welches durch die auserlesensten Kräfte und die gediegene Auswahl der Musikstücke regelmässig grosse Anziehungskraft übt. Dies war auch der Fall am 5. d. Es fielen leider zwei der interessantesten Programm-Nummern aus: die neuen Lieder von Brahms, welche Walter singen sollte, und die Declamation des Herrn Richard Turschmann. Trotzdem blieb noch eine Fülle von guter und gut ausgeführter Musik.

Den Anfang machte **Beethoven's** unverwüstlich reizendes Septett, vorgetragen von den Professoren des Conservatoriums. Hierauf sang Frau Wilt die Bravour-Arie aus *Mozart's* »Davidde penitente«, mit welcher sie jüngst im Gesellschafts-Concerte Sensation erregt hatte, und spendete noch obendrein zwei Lieder von *Schumann*. In zwei Liedern von *Schubert* erklang mit einschmeichelndem Wohllaute die Stimme Herrn Staudigl's. Brahms, der lange nicht öffentlich gespielt hatte, erfreute das Auditorium durch den Vortrag selten gehörter Clavierstücke von *Schumann*, *Scarlatti* und *S. Bach*. Die »Ungarischen Tänze« von *Brahms* hörten wir zum erstenmale in Joachim's Violin-Arrangement. Herr E. Wirth erntete Applaus für seinen Vortrag dieser Composition, die gleichwohl seiner Individualität fern liegt und jedenfalls viel grössere Wirkung zulässt. — Die zweite Trio-Soirée der Herren Door, Popper und Wirth war ungleich zahlreicher besucht als die erste und brachte viel Anziehendes. Die einleitende Novität war freilich das Schwächste: ein Trio von *Bargiel* (B-dur, Op. 37), dessen hübsche Details nicht entschädigen konnten für die Langweiligkeit und Länge des Ganzen. Die drei übrigen Stücke sind bekannt, wenngleich nur durch seltene Aufführungen: *Brahm's* Trio in H-dur (Op. 8), dessen zwei prachtvolle erste Sätze wieder vollständig einschlugen; die *Beethoven*'sche Violoncell-Sonate in D-dur (Op. 102); endlich *Schubert's* Phantasie (Op. 159) für Clavier und Violine mit der Melodie: »Sei mir gegrüsst« als Mittelsatz. Herr Wirth entfaltete wenig Poesie und nicht immer die reinste Intonation, Herr Door viel Kraft und Ausdauer, Herr Popper endlich die vollendetste Meisterschaft auf seinem Instrumente. (N. fr. Pr.)

✱ Die Stadt **Zittau** will dem Componisten Marschner auf dem Oybin in der Nähe der Klosterruine ein Denkmal setzen.

✱ Auszeichnungen: Der Hofopernsänger und Ober-Regisseur am Stuttgarter Theater, Herr Joseph Schütky, hat vom König von Würtemberg die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit dem Bande des Kronen-Ordens erhalten.

Dem Orchester-Dirigenten Herrn Julius Oertling in Frankfurt a. O. ist das Prädicat »königl. Musikdirector« beigelegt worden.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

✱ [Eine neue Musikzeitung.] »Das Bedürfniss nach einer neuen Musikzeitung ist nothwendig, dringend nothwendig!« Daher hat der frühere Redacteur der eingegangenen »Tonhalle« und des entschlafenen »Musikalischen Centralblattes«, Herr O. Reinsdorf (wie das Musikal. Wochenbl. versichert), die Verlagshandlung von C. Luckhardt in Cassel veranlasst, vom 1. April d. J. ab eine neue Musikzeitung unter dem Titel »Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung« herauszugeben. Mit der Zeitung ist, um sie in Gang zu bringen, ein Preis-Ausschreiben für musikwissenschaftliche Arbeiten und Compositionen verbunden!

✱ In dem Kunstverlag von Friedrich Bruckmann in München ist ein ausgezeichnetes Prachtwerk erschienen: »Gallerie französischer und italienischer Tondichter«. Zwölf Brustbilder in Photographien nach Oelgemälden von Eugen Felix, mit erläuterndem Text von Dr. Eduard Hanslick. Es ist dies ein Seitenstück oder zweiter Band zu der im vorigen Jahre erschienenen »Gallerie deutscher Tondichter«, welche die Portraits und Biographien von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, C. M. v. Weber, Meyerbeer und R. Wagner enthielt. Dieser erste Band hat trotz seines durch die luxuriöse Ausstattung bedingten ansehnlichen Preises so grossen Anklang gefunden, dass soeben eine zweite Auflage davon veranstaltet werden musste. Die »Gallerie der französischen und italienischen Tondichter« dürfte nicht weniger Glück machen; die Portraits von Cherubini, Spontini, Boieldieu, Auber, Adam, Herold, Halévy, Rossini, Bellini, Donizetti, Gounod und Verdi sind meisterhaft ausgeführt, und die auf die Hauptopern dieser Meister anspielenden Vignetten sind sehr sinnig erdacht.

Zeitungsschau.

Bellini, Firenze. Nr. 8. *Numa*: Il serio nel faceto (Sonnambula a Trieste). — Cronaca.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 11/12. *F. Weber*: Zwei Opern-Reformatoren. (Aus »Musical Times« übers.) — Recensionen.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 10. *S. Farina*: Il Libretto dei »Lituani«. — *G. A. Biaggi*: La Sinfonia-Cantata del Bazzini. — Scribe e Verou.

I Lunedi d'un Dilettante. Napoli. Nr. 4. *J. Taglioni*. La Donna di più caratteri, opera di Pietro Carlo Guglielmi al teatro filarmonico — Il gran Salmo (Sinfonia-Cantata sulla parafrasi del Salmo 75) del Bazzini. La quistione dei sussidi teatrali. — La Biondina di Gounod.

Musica sacra von Fr. Witt. Nr. 3. Drei Aufführungen der Missa »Hodie Christus natus est« 8 voc. von Palestrina. — *Fr. Witt*: Der Prager Domchor und Beethoven's Cdur-Messe. — *Fr. Witt*: Ein Chorregent, wie er nicht sein soll (Polemik gegen M. Winkler).

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 11. *W. v. Lenz*: Eine Beethoven'sche Pause. Offener Brief an Herrn Louis Köhler. — Recensionen.

The Orchestra. Nr. 545. Prof. Ella's lectures. — Mr. Pauer's lectures. — Beethoven's posthumous quartets. — Sir Rob. Stewart's lectures. — The Bishop of Ely (Dr. Woodford) and music.

Die Sängerhalle. Nr. 5. *E. Weller*: Das historische Volkslied. IV.

The musical Standard. Nr. 502. The Pope's Choir. — Reviews: The art theories of Richard Wagner. (Concluded.)

The musical Times. Nr. 373. *Joseph Bennett*: The poetic basis of music.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 11. Dr. *Carl Fuchs*: Gedanken aus und zu Grillparzer's Aesthetischen Studien. (Forts.) — Kritik: *J. P.*: Händel's L'Allegro, in der Clavierbearbeitung von Robert Franz und deren Verhältniss zu Händel's grossen Oratorien. — *H. v. Wolzogen*: »Der fliegende Holländer«, Bericht über eine Aufführung.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 11. Deutsche Tondichter der Gegenwart. 1. Robert Volkmann. (Forts.) — Kritik über L. Ramann: Franz Liszt's Oratorium »Christus«. (Forts.)

Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft. Heft 3. *Jul. Petzholdt*. Die Vocal- und Instrumentalmusik aus der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71. (Forts. Mangold — Seifert.)

Allgemeine Familien-Zeitung. Nr. 25. Professor Jos. Joachim.

Nationalzeitung, Berlin. Nr. 121. 13/3. *Louis Ehlert*: Wagner-Makart-Hamerling. Eine Parallele.

Neue freie Presse. Nr. 3428. 12/3. *Ed. Hanslick*: Italienische und deutsche Oper (Adelina Patti; »Der Nordstern« von Meyerbeer) in Wien.

Kritiken erschienen über:

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (Von Guhrauer: N. Jahrb. d. Philol. u. P. 109 u. 10, 1.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger herausgegeben von *Ernst Gettke*. 2. Jhrg. 1874. Leipzig, Luckhardt. gr. 8⁰. XV, 330 S. Mk. 4; geb. Mk. 5.

Ausstellungs-Bericht, Officieller, herausgegeben durch die General-Direction der Weltausstellung 1873. Heft 8. Musikalische Lehrmittel und das musikalische Erziehungs- und Bildungswesen. (Theilbericht der Gruppe XXVI.) Bericht von *Rudolf Weinwurm*. Wien, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1873. gr. 8⁰. 2 Bll. 40 S. 40 kr. — Heft 39. Musikalische Instrumente. (Gruppe XV.) Bericht von *Eduard Schelle*. Ebds. 1873. gr. 8⁰. 90 S. 96 kr.

Clément. — Méthode d'orgue d'harmonie et d'accompagnement comprenant toutes les connaissances nécessaires pour devenir un habile organiste et divisée en cinq parties par *Félix Clément*, maître de chapelle honoraire de la Sorbonne et du collège Stanislas etc. Paris, libr. Hachette et Cie. 1873. Gr. in 4⁰. IX, 241 pp. Fr. 12.

Hueffer. — Richard Wagner and the Music of the Future: History and Aesthetics by *Franz Hueffer*. London 1874, Chapman and Hall. Post 8vo, pp. 336. 12 s.

Monday Popular Concerts. Programm and analytical remarks for Monday March 9 th. London. (*Carl Ludwig*: Joseph Haydn and his moral character. Pag. 1012—14.)

Wallner. — Die Oper im Salon. Ein reichhaltiges Repertoir von ein- und mehrstimmigen Opern-Gesangen, welche ohne oder mit Scenerie und Kostüm von Dilettanten leicht besetzt und ausgeführt werden können. Für alle Freunde des dramatischen Gesanges — hrsg. von *Edmund Wallner*. Erfurt, Friedr. Bartholomäus. (Ohne Jahr. 1874.) 8⁰. VI, 75 S. Mk. 1.

Wuerst. — Die Elementartheorie der Musik und die Lehre von den Accorden. Ein Lehrbuch für Musiker und Musikfreunde von Musikdirector *Rich. Wuerst*. 2. verm. u. verb. Aufl. Berlin 1874, Bote & Bock. gr. 8⁰. VI, 40 S. Mk. 2.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin W., Regentenstrasse 12, II⁰.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 1. April 1874. **Nr. 13.** IX. Jahrgang.

Neueste Pariser musikalische Zustände.

(Nach Lagenevais.)

[Der Brand der grossen Oper. Der Ausbau des neuen Opernhauses. Das Théâtre-Italien. Die Opéra-Comique. Voci e cantanti von Panofka. Die Tochter der Mad. Angot in den Folies-Dramatiques.]

Nicht genug der Brände waren die von der Commune angestifteten: wie das Hôtel de Ville, die Tuilerien, wie der Palast des Staatsraths und des Finanz-Ministeriums ist nun auch der Saal der grossen Oper ein Raub der Flammen geworden! Welche Erinnerungen hat eine Nacht dahingerafft! Im ersten Momente wird man nur den materiellen Schaden gewahr; man springt den Opfern bei, räumt den Schutt weg, alles vereint sich zum Rettungswerke und zur Hülfeleistung aus Menschlichkeitsrücksichten. Erst später taucht eine andere Gedankenreihe auf: man beginnt rückwärts zu blicken und nachzusinnen über eine Vergangenheit, die vor Kurzem noch lebendig unter uns war und die nun unter jenen Aschenhaufen für immerdar begraben ist; die Mauern sprechen, sie erinnern sich und machen überdies, dass man sich erinnert. Sie, die nun vor unseren Augen geborsten sind, haben die grössten Schöpfungen einer musikalischen Periode gesehen, welche wohl lange nicht ihres Gleichen finden wird; sie waren die Heimath der »Stummen«, des »Wilhelm Tell« und der »Jüdin«, des »Robert«, der »Hugenotten«, des »Propheten«, der »Afrikanerin«, sie enthielten den ganzen Meyerbeer. Und welche Künstler sind auf dieser Bühne aufgetreten, die, wenn auch verschwunden, durch die Wunderkraft und den Zauber dieser Stätte uns stets noch entgegenlächelten und umgaben! »Alle jene ruhmvoll grau»gewordenen Männer der Wissenschaft, jene Schriftsteller, »denen wir nachfolgen, ohne sie zu ersetzen, haben glück»lichere Tage gesehen; sie lebten mit Buffon, Montesquieu und »Voltaire; Voltaire kannte Boileau, Boileau sah den alten Cor»neille sterben und Corneille hat noch als Kind vielleicht Mal»herbe's letzte Seufzer gehört.« Es scheint, dass jene herrliche Reihe französischer Genies, welche Chateaubriand in diesen Worten beklagte, auch in Ansehung der Musik nun unterbrochen ist. Der Brand hat einen Abgrund gegraben, der für immer die Vergangenheit von der Zukunft trennt. Und wenn von jener Bühne, auf der ein Nourrit, eine Salion, ein Duprez, Mario, die Taglioni's und Elsler glänzten, der Blick sich gegen die Logen wendet, so erscheinen uns drei Generationen von Schönheiten; hinter der Weltdame von heute und gestern die geistvolle künstlerisch ernste Frau aus der Regierung Louis Philipp's, und im Hintergrunde gebieterisch thronend die vornehme Dame der Restauration. Und diese Gänge des ersten Ranges, dieses Foyer, wo Alles was unser Jahrhundert an Hervorragenden und Berühmtheiten an Rednern, Dichtern, Malern, Publicisten befasst, sich drängte — es sind in der That Elysiums Gefilde, wo die Schatten der theuern Todten zu uns treten und uns zuweilen der Händedruck eines Berryer, der begeisterte Ruf eines Eugen Delacroix, ein Wort von Stendhal, Musset, Loève-Veimars, oder Merimée erbeben macht! *Campos ubi Troja fuit!* Ausgelöschte Erinnerungen, von der Wuth der Flammen zerstörte Luftbilder! Doch lassen wir den Abgrund zischen und rauchen, wenden wir den Blick anders wohin. Als Orpheus die Eurydice entführte und rückwärts blickte, da raubte ihm der Orcus wieder seine Beute. Darum nehmen wir Abschied von der Vergangenheit und fassen wir nur die Zukunft ins Auge.

Die Zukunft ist: das neue Opernhaus, das Unbekannte, die *tabula rasa* mit bisher ungewohnten Betriebs-Verhältnissen, mit einer ausserordentlichen Personal-Vermehrung, anderen Systemen in Ansehung der Decorationen und der Inscenirung, eine ganz neue Welt, die sich aus dem Chaos entwickeln soll, und auch dieses neue Haus werden wir vor 1875 nicht besitzen. Beiläufig ein Jahr des Zuwartens aber ist viel, wenn die Situation zur grössten Eile drängt: man mache sich also daran und zwar ernstlich; mit dem nöthigen Aufwand von Arbeitskraft und Geld lässt sich die Zeit besiegen.*) Wozu übrigens

*) Der Stand, auf dem sich Ende des Jahres 1873 die Arbeiten im neuen Opernhause befinden, ist folgender: »Die Gebäude der Administration, welche die Magazine, die Bibliothek-Säle und die Archive enthalten, sind nahezu fertig; in denselben ist nur noch Tischlerarbeit von untergeordnetem Belange zu beendigen. Ebenso steht es mit den Künstler-Logen. Der Saal selbst ist ebenfalls, wenigstens was den Rohbau angeht, weit vorgeschritten; aber die Ornamentirungs-Arbeit ist noch nicht einmal begonnen. Hinsichtlich der Bühne, der schwierigsten Partie wegen der complicirten Maschinerie ist noch nichts geschehen. Es ist dies eine bedeutende Aufgabe, die mit grosser Umsicht durchgeführt sein will und wobei die beabsichtigten Verbesserungen ein langsames Vorgehen bedingen. Die grosse Treppe, ein ungemein bemerkenswerthes Werk ist noch lange nicht fertig, obgleich schon seit 2 Jahren daran gearbeitet wird; hierzu ist noch mehr als ein Jahr nothwendig. Die noch auszuführenden Kunst- und Decorationsarbeiten sind zahlreich: gedenken

warten bis zur gänzlichen Vollendung des Gebäudes? was liegt an den Foyers, an den Corridoren? Wenn der Saal und die Bühne fertig sind, so ziehe man ein und ergreife Besitz von dem Hause, obschon die Maler und die Ornamentisten noch darin sind. Man darf hier in der That zwei Missstände nicht aus dem Auge verlieren. Einerseits mehrere Monate nicht spielen führt zur Auswanderung der Gesellschaft und gewährt den Ausreissern, so schmählich es auch wäre, wenn deren vorhanden sein sollten, einen Vorwand; allein bei der Auflösung aller Verhältnisse in der Gegenwart, der grossen wie der kleinen, muss man auf Alles denken und stets mit der Schlechtigkeit der Menschen rechnen. Anderseits hat ein Theater wie die grosse Oper sich zweimal zu bedenken, den Wechselfällen eines komischen Romans sich auszusetzen und mit seinen Vorstellungen auf eine Gelegenheits-Bühne sich zu wagen. Sicherlich lässt sich eine Mittelstrasse finden, und vielleicht könnten grosse Concerte mit Bühnenaufführung, Intermezzos mit einzelnen Stücken aus Gluck's und anderen grossen Meisterwerken am besten dazu dienen, die Gesellschaft und das Publikum in Athem zu erhalten. Bewunderungswürdig ist bei alle dem die Haltung des Directors; unmöglich kann man mehr Gleichmuth an den Tag legen und dem schlimmen Schicksal mehr Muth und Offenheit entgegensetzen. Bemerken wir, dass das Theater auf dem Höhepunkte seines Gedeihens von dem Missgeschicke ereilt wurde, in einem Momente, wo es nach Erringung ungehoffter Resultate beinahe schien, dass nun doch ein Umschwung eintreten müsse. Viele andere, welche für starke Geister gelten oder sich wenigstens dafür halten, hatten schleunigst diesen Vorwand ergriffen, ihr Vermögen in Sicherheit zu bringen, ohne sich um die ihnen obliegenden Verbindlichkeiten weiter zu kümmern. Der gegenwärtige Director der Oper erachtete es nicht für schicklich so zu handeln. »Alles ist verloren, doch ich bleibe«, sagte er, indem er von der ersten Stunde an die Interessen der Reichen wie der Armen sicherstellte, ein Verfahren, das selbst vom Gesichtspunkte der Speculation aus sehr geeignet war, das sofortige Auseinandergehen einer Truppe zu verhindern, der ein kurz erst eingetretenes Ereigniss die Freiheit der Action verschafft hatte. Einem solchen Benehmen der Verwaltung gegenüber besitzt wohl kein Bediensteter die Stirne um seinen guten Willen zu feilschen und auswärts die Vertragsauflösung auszubeuten, zu der ihm das Brandunglück den Vorwand giebt. Ein Mann ist übrigens in Mitten der Verwüstung durch diese Katastrophe sehr zu bedauern, wir meinen den Componisten der Jeanne d'Arc. Hier bewährten sich die Wandlungen alles Menschlichen und die Wahrheit des Sprüchwortes, dass »zwischen dem Becher und den Lippen immer noch ein Unglück Platz hat«. Mermet sah seine schönsten Wünsche in Erfüllung gehen; zehnjährige angestrengte Arbeit, unaufhörliche Kämpfe sollten endlich ihren Lohn finden. Die Proben verliefen vortrefflich; Fräul. Devries begann sich mit der furchtbaren Rolle der Kriegerin vertraut zu machen; Herr Faure, den anfangs die historischen Schilderungen über die Persönlichkeit Carl's VII. etwas eingeschüchtert hatten, gewöhnte sich allmälig an die Gestalt des Monarchen. Der Zauberbaum breitete ertönend von Engels-Gesängen sein Gezweige aus, die Gärten von Chinon bevölkerten sich mit Blumen und Vögeln, die Zelte auf den Schlachtfeldern um Orleans erstanden, die triumphirende Kathedrale strahlte von Kerzen und Lilien. Endlich erschallte auch das berühmte *veni creator*, das die Streiter Gottes zum Siege führt und auch der heilige Marsch erklang unter den Zurufen der Menge. »Wie glücklich ist Mermet«, rief man, »alle Umstände begünstigen ihn. Nicht genug dass sein Werk in der grossen Oper aufgeführt wird, müssen nun auch noch die Ereignisse sich so gestalten, dass ihm dadurch der Charakter eines Gelegenheitsstückes verschafft wird.« Die Hoffnungen gingen zu weit: das Spiel des Theaters ist das des Zufalls. In einer Nacht hat sich die ganze Lage geändert; der furchtbare Brand flammte auf und von allen jenen in der Bildung begriffenen Herrlichkeiten blieb nichts als ein Aschenhaufen. Vom Feuer verzehrt die kaum aus dem Atelier hervorgegangenen Versetzstücke, geborsten, geschmolzen die klirrenden und schimmernden Rüstungen; zerstört, vernichtet die Instrumente jenes königlichen Orchesters: Harfen von Erard, werthvolle Geigen, mehr als hundertjährige Bässe von Renaudin von ausserordentlichem Werthe! Wenig hätte gefehlt, so wäre auch das Manuscript der Partitur in Rauch aufgegangen; hoffen wir, dass den Neidern diese unglücklichen Umstände zu einigem Troste gereichen und die Katastrophe sie dazu bestimmen werde, das unverschämte Glück Mermet's in Geduld hinzunehmen!

(Fortsetzung folgt.)

wir nur der enormen Treppen-Kandelaber, der Marmor-Incrustationen in mehreren Räumen, des Deckengemäldes im Vor-Foyer, der Statuen und Draperien im grossen Tanz-Foyer, ungerechnet einer Menge kleiner Einzelheiten, deren Aufzählung zu weitläufig wäre. Dies ist im Allgemeinen geschildert der gegenwärtige Zustand des neuen Opernhauses, dessen Aeusseres bereits ganz vollendet ist.« Kann man einer solchen Schilderung gegenüber hoffen, dass es in einigen Monaten benutzbar sein werde? Es wäre dazu eine wunderbare Willenskraft erforderlich, wie sie nicht zu unseren administrativen Sitten gehört. Der Minister umgiebt sich mit Berühmtheiten, ernennt Commissionen und macht Versprechungen; der Architekt hält daran fest, sein Werk durchzuführen und vollendet herzustellen, und dazu gehört Zeit. Aber wäre es denn nicht möglich, ohne etwas zu vernachlässigen, schnell, ja sogar mit grösster Eile vorzuschreiten?

Anzeigen und Beurtheilungen.

Werke für Violine.

1. **3 Salonstücke** für die Violine mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Louis Schloesser,** Grossherzogl. Hessen-Darmstädt. Hofkapellmeister. Op. 38. Hamburg, G. W. Niemeyer. (1926—28.) Folio. Nr. 1. Alla Zingarese (9 u. 4 S.) 20 Sgr. Nr. 2. Legende (7 u. 2 S.) $12\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 3. L'Arragonaise (9 u. 4 S.) $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Den hier angeführten Compositionen nur wenige Worte widmen zu müssen, gehört zu den undankbarsten Aufgaben eines Kritikers. Herr Schlösser erschliesst uns in diesen Opusculis durchaus nicht irgend welche künstlerische Perspectiven. Nr. 1 und 3 sind Balletmusiken und würden, instrumentirt, in das Theater am besten passen, aber sie haben doch wenigstens noch etwas melodischen Reiz. An welche Heiligengeschichte wir aber bei Anhörung der Legende zu denken haben, ist schwer zu sagen, auf jeden Fall an eine, in welcher sich irgend ein Erdgeborener durch harte Geduldsproben das Himmelreich erwirbt; dann freilich wäre der Zuhörer selbst der Held der Geschichte, denn das Stück ist in der That ein non plus ultra von Leerheit und Langweiligkeit.

2. **6 Solostücke** für eine Violine in Form einer Suite, componirt und Herrn Professor Jos. Joachim gewidmet von **Louis Schloesser,** Op. 39. Hamburg, G. W. Niemeyer. (1920—25.) Folio. (6, 5, 5, 5, 5 u. 7 S.) Nr. 1. Introduction und Fuge 10 Ngr., Nr. 2. Gavotte $7\frac{1}{2}$ Ngr., Nr. 3. Sarabande $7\frac{1}{2}$ Ngr., Nr. 4. Corrente $7\frac{1}{2}$ Ngr., Nr. 5. Menuett $7\frac{1}{2}$ Ngr. und Nr. 6. Pastorale 10 Ngr.

Diese Schlösser'schen Stücke gehören, wie schon die Form, in der sie abgefasst sind, vermuthen lässt, der besseren Violinliteratur an, sind aber trotz ihrer ziemlich gewandten und noblen Factur nicht gerade von sonderlich tiefer Erfindung;

sie eignen sich infolge dessen auch besser zum Einzel- als zum Gesammt-Vortrage. Die reizvollsten Nummern davon sind Nr. 2, 3 und 4. Nr. 5 ergeht sich in abgebrauchten Figurationen, auch entspricht der Grundrhythmus mehr dem einer Mazurka als dem einer Menuett. Nr. 6 ist zwar wohlklingend, aber schaal. Fast durchgehends in Doppelgriffen gesetzt, sind sämmtliche Stücke bei guter Ausführung wirkungsvoll, bieten dem Geiger aber bei alledem keineswegs aussergewöhnliche Schwierigkeiten.

3. In Banden! **Impromptu** für Violine und Pianoforte von **Ernst Streben,** Op. 37. Nachgelassenes Werk. Leipzig, Alfred Dörffel. (12.) Folio. (9 u. 4 S.) Pr. 2 Mk. (Componirt 6./9. 1868, herausgegeben 1872.)

Auch bei diesem Opus würden wir Ernst und Streben vermissen, wenn es nicht im Namen zu lesen wäre. Es trägt das Motto:

»Wer seufzend litt, wer muthig rang,
In bitt'rer Lebensfesseln Zwang:
Dem sei gewidmet mein Gesang« —

welches wir, sowie seinen Titel, gleichfalls ironisch zu nehmen versucht sind, da sowohl Melodik als auch Harmonik, kurz Alles was Musik heisst, buchstäblich darin noch in Banden liegt.

4. Chant du berceau. **Romance** sans paroles pour Violon avec Piano par **Guido Papini,** Op. 25. Offenbach s./M., chez Jean André. (11346.) Folio. 5 u. 3 S. Pr. 54 kr.

Obwohl fade und weichlich, kann angesichts der voranstehenden unerquicklichen Bagatellen diese Pièce doch noch leidlich geübten Dilettanten empfohlen werden, da sie wenigstens durch ihren Melodieschmelz sinnlich angenehm wirkt und überdies auch gut geformt ist. *tn.*

Instructives für Clavier.

W. O. Nicht weniger als 16 zum Theil dicke Hefte liegen mir abermals vor, — lauter Schulen, Studien, Uebungs- und Unterhaltungsstücke für Clavier. Worin mag nur der Reiz liegen, immer und immer wieder dergleichen zu schreiben? Es kann doch wohl kaum die ernstliche Meinung der Autoren sein, einem Bedürfnisse abzuhelfen, wenn sie bedenken — und sich die Mühe nehmen wollen, kennen zu lernen — was Alles auf diesem Gebiete schon geleistet worden ist. Es ist ja richtig, dass der Clavierlehrer nicht für jeden Schüler den nämlichen Uebungsstoff wird benutzen wollen, schon um für sich selbst das Geisttödtende nicht »noch tödtender« zu machen. Aber welche Auswahl bietet sich ihm in dem schon Vorhandenen! Was haben nicht Clementi, Cramer, A. Schmitt, F. Hünten, Czerny, A. E. Müller, Hummel, Moscheles, L. Berger, Henselt, St. Heller, L. Köhler, F. Kuhlau, S. Bagge schon für den Unterricht geschrieben! Ich habe die 14 Namen aus dem Aermel geschüttelt; wollte ich mich besinnen, so könnte ich mindestens noch ebensoviele beifügen. Wer irgend schöpferische Kraft und den Trieb zum Schaffen in sich fühlt, der gebe uns Kunstwerke, die Nichts anders sein wollen . . . . . . Indessen, was hilft das Alles, die 16 Hefte sind nun einmal da und wollen besprochen sein; also frisch ans Werk!

E. Rohde[1]) giebt uns als Op. 100 eine Kinderclavierschule. Sie ist augenscheinlich auf Kinder berechnet, welche sehr frühe beginnen. Fast ohne alles theoretische Beiwerk — was ich nur lobe, dafür ist ja der Lehrer da! — bringt sie Vorübungen im Notenlesen, Taktübungen, und dann eine ganze Reihe zwei- und vierhändiger Stückchen, zwischen welche Alles, was auf dieser Stufe nöthig ist, eingestreut wird. Dass Rohde bis auf S. 23 den Schüler nur in Octaven spielen lässt, scheint mir aus doppeltem Grunde nicht gut. Erstlich wird der Schüler sich bis dahin längst gewöhnt haben, immer nur eine Hand wirklich zu lesen, weil er ja die andere dann doch weiss. Das Lesen beider Notenreihen wird ihm nun viel schwerer fallen, als wenn er von allem Anfange, bei den allerleichtesten Sätzchen, daran gewöhnt worden wäre. Und zweitens sind, eben um der neuen Schwierigkeit willen, die ersten der zweistimmigen Sätzchen so unbedeutend, dass der Schüler hier einen Rückschritt empfinden wird. Ferner meine ich, dem Kinde dürften doch wohl schon früher etwas grössere, formreichere Stücke geboten werden. Die grössten, welche auf diesen 84 Seiten vorkommen, sind vier Zeilen lang. Abgesehen von diesen beiden Bedenken finde ich das Werk recht brauchbar, mit gutem pädagogischen Sinne gearbeitet. Auch, dass unter den Stückchen das Kinderlied und Volkslied vorwiegend bedacht sind, gefällt mir; dagegen möchte ich einige Melodien von Donizetti und ein winziges Fetzchen einer Clementi'schen Sonatine lieber missen.

G. Damm[2]) hat bekanntlich früher schon unter dem Titel »Weg zur Kunstfertigkeit« eine grosse und recht verdienstliche Sammlung von Etuden verschiedener Meister herausgegeben. Zwischen die erste Clavierschule und diese grosse Sammlung soll nun das neu erschienene »Uebungsbuch« treten, welches 76 leichtere Etuden enthält von folgenden Componisten: Clementi, Bertini, Corelli, Händel, A. E. Müller, Kuhlau, Hummel, Steibelt, R. Kleinmichel, R. Schwalm, J. Raff. Die hier gebotenen Etuden der drei letztgenannten Autoren sind neu. Die Stücke von R. Kleinmichel sind als Uebungen gut, doch zum grösseren Theile aussergewöhnlich trocken; die von R. Schwalm sind musikalischer, stehen aber immer noch zurück gegen die von Raff, welche überhaupt, natürlich nicht alle in gleichem Grade, das Bedeutendste sind, was die Sammlung bietet, aber auch schon ziemliche Mittel in Anspruch nehmen und deshalb mit Recht zuletzt kommen. Den Etuden vorangestellt sind Fingerübungen, welche neben den Dur- und Molltonleitern eben nur das Allerwichtigste geben wollen. Die Auswahl ist auch hier recht gut, natürlich kann sie aber, da sie doch nur nebensächlich erscheint, nicht vollständig sein, und es wird deshalb für den einen Schüler dieses, für den andern jenes vermisst werden. Ich bin deshalb der Meinung, dass man für die Zukunft Fingerübungen und Etuden in getrennten Heften behandeln solle und dass eine Sammlung der ersteren immer möglichst vollständig alles das enthalten müsse, was der Autor überhaupt von eigentlichem Fingerübungsspiele für nöthig hält. Der Lehrer oder Schüler wird im einzelnen Falle ja doch immer eine Auswahl treffen, nach Fähigkeit und Bedürfniss des letzteren. — Im Allgemeinen ist die Sammlung zu empfehlen. Die Ausstattung ist gut, einige Druckfehler (z. B. Seite 13 Zeile 5 von oben, Takt 2, muss die zehnte Note *e* sein, nicht *d*) sind leicht zu erkennen.

(Fortsetzung folgt.)

---

1) Kinder-Clavierschule. Herausgegeben von Eduard Rhode. Op. 100. Breslau, C. F. Hientzsch. (378.) Querfolio. 84 S. Pr. Mk. 3.

2) Uebungsbuch nach der Klavierschule. 76 leichte Etuden von M. Clementi, H. Bertini, A. Corelli, G. F. Handel, A. E. Muller, Fr. Kuhlau, J. N. Hummel, D. Steibelt, Rich. Kleinmichel, Rob. Schwalm und Joach. Raff. In fortschreitender Ordnung von der untern bis zur Mittelstufe. Herausgegeben von Gustav Damm. Commissions-Verlag: J. G. Mittler in Leipzig. 4⁰. 152 S. Pr. Mk. 4.

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël**.)

Zweite Folge.

Sechsstimmige Madrigale (1579—1594).

(Fortsetzung.)

XII.

[1594] SIMONE BALSAMINO

Mastro di Capella nel Duomo di Venetia.

AL SER^MO. FRANCESCO MARIA | DVCA | D'VR-BINO. | TEngo per certo Sereniss. Signore, che queste mie prime Nouellette, per hauer | impresso nella fronte il Nome di V. A. Sereniss. Lume maggior del secol d'hog- | gi: nel quale fanno marauigliosa armonia tutte le Virtù: gouernate da una vera | Santità di Vita. Habbiano come la Luna dal Sole à riceuere Serena luce. Per questo | adunque, & ancho perche sono come frutto nouello della sua vigna riuerentemente | baciandole non ad altro le presento, e dedico. Di Venetia il dì 13 di Agosto 1594. | Fidelissimo suddito, P. Simon Balsomino | [Vignette: Orgelprospect mit der Umschrift: MAGIS CORDE QVAM ORGANO] zu beiden Seiten der Vignette: A SEI — VOCI. | In Venetia appresso Ricciardo Amadino. 1594.

[Bibliotheca Cassell. Mus. Quarto 78, 12.]

In Quarto. Canto A—C. Tenore D—F. Alto G—I. (Statt mit I ist der dritte Bogen irrig mit P bezeichnet.) Basso K—M. Quinto N—P. Sesto Q—S.

VORREDE (auf der Rückseite des Titelblattes).

ALLI MAGNIFICI VIRTVOSI | & miei Signori della Citta di Vrbino.

ECcoui Vrbinati miei Signori & Patriotti le mie NOVELLETTE | tanto da voi adimantate, massimamente in quella Piazza, Teatro oue | si commodamente e di giorno, e di sera vi si trattiene ogni sorte di ingegno, di qualunque Virtù, & iui si assottiglia per più propriamente | in presentia de l'Auttore giudicare, e commendare senza alcuna adula- | tione, ciascheduna attione. Veramente Scuola e traffila da assottigliarsi, | & imparaui ogni debil intelletto. Vedete, io ve le mando, & se bene | sono stampate, sono le medesime che erano là scritte à mano: ma mi du- | bito, che hora non le degnerete tanto, perche sete vsi, per la gran copia | de Compositori, & Cantanti, ogni sera hauer cose nuoue, & fresche, e non stampate. Di modo, | che se non mi spronasse il desiderio che hauete mostrato di hauerle, non le hauerei ne ancho stam- | pate; se bene sono state criuellate per le man uostre: anzi con mille argomenti apertomi l'intel- | letto nello studiare di mostrare in esse efficacemente si la proprietà & forza delle parole come la | qualità del soggetto; confessando che la Musica uocale non tende ad altro fine: di maniera che co- | me più uostre, che mie ue le mando. E se ui saranno care queste prime mie inuentioni, vi man- | darò le seconde, oue più lungamente trattarò della Voce, & della mia Cetarissima, Instrumento composto di sette ordini, sonato con il Police, & con la Penna, tenendola sopra l'unghia de l'In- | dice, & stringendola con la punta del dito di mezo; battendo con il Police un cordone o doi il re- | stante con la Penna, tutti doi in giù. La accordatura A re. D. G. C. E. G. C. più commoda di | quella del Liuto, per la sinistra mano, per rispetto de la Penna la quale non puo mi nuir velore- | mente, da l'una corda a l'altra, se non la ripiglia in giù lasciata l'altra in sù. Per la Pienezza | ch' è nelli quatro ordini sutili à voti, per potersi sonare commodamente tutti sette li ordini per tut- | to il manico, che l'ordinario e di 19 tasti. e per altre ragioni. Li canti sono di acciaro, le sottane di | ottone, il resto cordoni secondo l'ordine fatti di due corde sole ma torte al possibile. Instrumento | dolcissimo, e di sparagno per la spetie delle corde. Variabile per potersi fare ogni sorte di Ma- | drigale ordinario l'ottava sopra, e poi la quarta sopra de l'ottava. Perfetto per potersi fare ogni | sorte di consonantia a due, & a cinque; di qualità tale che merita essere chiamato corona de li In- | strumenti portatili. Fra tanto amatemi, comandatemi come cosa vostra propria; pregato Dio per | me, & che dia felice, e longa vita al Serenissimo, & Amatissimo nostro Duca.

Il vostro seruitore affettionatissimo | P. Simone Balsamino.

INHALT.

1. *Vorrò ueder ciò che Tirsi*
2. { Li tre Tirsi vniti: *Noue nou' Aminta* / Li tre Aminta vniti: *Hoime che di porti*
3. *Qual' ardir mi bisogne*
4. *Bisogn'a maggior proue ardir*
5. *Horsù scuoprimi il tutto*
6. *Dura conclusion*
7. *S'a mio senno sarai felice*
8. *Non sarà dunque uer*
9. *Dunque tu l'amaresti*
10. *Perche perche dunque non osi oltra*
11. *Già per lungo uso a ragionar*
12. *Dunque andar non uogliamo*
13. *Credi tu dunque sciocco*
14. *Es' ella vuol che 'l tuo diletto*
15. *Ecco tu chiedi pur quella certezza*
16. *Tu taci tu sei uinto*
17. (Madrigale, *Non piu guerra pietate*
18. *) *Picciola e l'Ape e fa col picciol morso*
19. *Locar sopra gli abissi*
20. *Canto e piang' in un punto.*

* Vorgeschrieben wird »*da cantarsi senza Battuta e pause*«.

(Schluss folgt.)

Musikbericht aus München.

II. Concerte der kgl. Vocalkapelle und des Oratorienvereines.

(Fortsetzung.)

Ein erfreuliches Zeichen für die Zunahme des musikalischen Sinnes und Geschmackes bei der gebildeten Classe unseres Publikums daher ist uns die Thatsache, dass die Aufführung des Oratoriums »Herakles« von *Georg Friedrich Händel* — componirt im Sommer 1744 innerhalb vier Wochen — durch unseren strebsamen Oratorienverein am 15. December v. J. eine unverkennbare Anziehungskraft und einen lebhaften Beifall zu erzeugen vermochte. Allerdings ist dasselbe bei der äusserst lebendigen, fast dramatischen Textbehandlung, in welcher es sich an die »Trachinierinnen« des Sophokles mit Geschick anlehnt, und bei dem hohen musikalischen Schwunge, der kraftvollen Energie und der ausdrucksvollen Illustration, welche in der Gattung des Oratoriums Händel vor Allem zugehört, besonders geeignet, die Zuhörer von Anfang bis zu Ende zu fesseln. Die Wiedergabe unter Professor Rheinberger's umsichtiger Leitung ist im Ganzen als eine wohlgelungene zu bezeichnen. Unter den Solisten befanden sich zwei in diesen Spalten schon mehrfach rühmend genannte Damen, die königl. Hofkapellsängerin Fräul. Schmidtlein, welche die »Dejanira« mit vielem Schwunge und Verständnisse sang, und Fräul. Fanny Mayer, die Vertreterin der Partie der »Iole«. Letztere, noch in der Ausbildung begriffene Kunstnovizin, hat in der Gesangstechnik und im Ausdrucke entschieden namhafte Fortschritte bekundet; doch fanden wir den Klang ihrer Stimme diesmal fast etwas überanstrengt. Den »Herakles« gestaltete Herr Niklitscheck zu einem sehr markigen, lebhaft interessirenden Bilde, welches sich trefflich im Mittelpunkte der ganzen Darstellung zu halten wusste. Die beiden noch übrigen Solopartien waren mit Dilettanten entsprechend besetzt. Die

Chöre wurden sehr frisch und eifrig gesungen. Eine noch grössere Sicherheit wird, sobald zahlreiche neue Mitglieder wieder vollständig eingeschult sind, nicht fehlen. Das Orchester, eine Anzahl kgl. Hofmusiker, begleitete mit Genauigkeit und Feinheit.

III. Kammermusiksoiréen.

Auf dem Gebiete der Kammermusik haben wir eben so reiche als feingewählte Genüsse zu verzeichnen, die uns in ihren schönsten Momenten wirklich unvergesslich bleiben werden. Den drei Soiréen unseres in früheren Berichten rühmlichst erwähnten Walter'schen Streichquartettes gingen zwei Concerte des Pianisten H. von Bülow mit dem Cellisten Bernhard Cossmann und eines des Sängers Jul. Stockhausen voraus, während schliesslich eine Soirée der Wiener Pianistin Gabriele Joël Erwähnung verdient.

In ihrem ersten Concerte am 7. October v. J. haben Herr v. Bülow und der Cellist Bernhard Cossmann, welche einige Monate früher im Vereine mit Concertmeister Singer zu genussreichen Triosoiréen erschienen waren, vor der zahlreich versammelten und hochbefriedigten Elite der hiesigen Musikfreunde ein ungewöhnlich interessantes Programm in künstlerisch vollendetster Weise durchgeführt. An der Spitze desselben stand *Beethoven's* Op. 102: die beiden vor der Oeffentlichkeit höchst selten erscheinenden Sonaten für Clavier und Violoncell in C-dur und D-dur. Es ist wahr: die beiden Werke gehören nicht zu jenen, welche man im gewöhnlichen Sinne »dankbar« nennt, sie entbehren glanzvollen Passagenschmuckes und sind theilweise formell minder abgerundet und verständlich als andere; dafür stehen sie aber in geistig musikalischem Gehalte eher noch über als unter der berühmten Adur-Sonate mit Cello Op. 69, welche Bülow bei seinem letzten Erscheinen mit Cossmann spielte. Dazu, dass dieser geistige Gehalt rein und voll zum Ausdruck gelange, ist jedoch nöthig, dass die beiden Sonaten auch mit jener ganzen Hingebung und dem eingehenden Verständnisse gespielt werden, wie sie von den beiden Künstlern producirt wurden. Bülow's eminente Leistungen als Claviermeister in dieser wie in jeder anderen Beziehung seiner Kunst sind zu bekannt und zu oft besprochen, um sie hier nochmals zu erörtern; Cossmann, welcher einen wunderschönen Ton voll der verschiedensten Nüancen besitzt, stand fühlbar unter Bülow's mächtiger geistiger Führung und ihm daher ebenbürtig zur Seite. Was uns an der zweiten Sonate weniger gefiel, die Schlussfuge, fällt, wir sagen es ohne Scheu — dem Componisten zur Last: hätte Beethoven die Wirkung einer so lebendigen Fuge für die klanglich grundverschiedenen Instrumente Clavier und Violoncell gehört, er hätte sie wohl selbst nicht ganz entsprechend gefunden. (?) Ein kleiner Pedantismus schien es uns übrigens zu sein, dass die beiden Sonaten unmittelbar nach einander und nicht etwa durch einige kleinere Stücke getrennt, gespielt wurden. Es enthielt das Programm an derartigen Nummern für Clavier und Violoncell drei der originellen und interessanten »Stücke im Volkston« aus Op. 102 von *R. Schumann*, in deren mittlerem Cossmann auf seinem Instrumente herrlich sang, eine an sentimentalen Phrasen reiche Romanze von *J. Raff* aus Op. 86 und die Polonaise Op. 3 von *Chopin*. Als Solist spielte Bülow Werke von *W. Sterndale-Bennet*, *J. Rheinberger* und *F. Liszt*. Von letzteren haben wir nichts zu sagen, als dass sie mit vollendetster Virtuosität wiedergegeben wurden. Die drei Concertstücke Op. 5 von *Rheinberger* boten unter Bülow's Meisterhänden auch den schon damit Bekannten neuen Reiz und grossen Genuss. Durch die Wiedergabe von *Sterndale-Bennet's* Compositionen suchte, wie es scheint, Bülow in verdienstvoller Weise einen der besten englischen Componisten bei uns bekannter zu machen. Derselbe ist geboren 1816 und gegenwärtig Director der k. Musikakademie in London. Obwohl sein Name Manchem noch neu gewesen sein dürfte, wird doch den Meisten sofort klar geworden sein, dass man es mit einem Schüler Mendelssohn's zu thun hatte. Originalität und Tiefe sind Bennet's stärkste Seiten nicht; sonst mag man alle in der Kunst geschätzten Eigenschaften bei ihm suchen. Besonders gefiel uns das in der That sehr freundliche »Rondo piacevole« Op. 25; eine neue Phantasiesonate Op. 46 ist ein sehr bedeutendes, schön gearbeitetes Werk, an welchem wir den Titel: »Die Jungfrau von Orleans« um so leichter entbehren würden, als wir darin ohnehin eine Beziehung zum Inhalte kaum wahrzunehmen vermochten.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Berlin.** (Singakademie.) *H. B.* Freitag den 13. März kam in der Singakademie als drittes Abonnement-Concert L. Cherubini's *»Deuxième messe sollenelle à quatres parties avec accompagnement à grand Orchestre«* unter M. Blumner's Leitung zur Aufführung. Bei der grossen Menge, die wir an schönen classischen Werken älterer und neuerer Zeit besitzen und die bis jetzt noch nicht in der Singakademie zur Aufführung gekommen sind, will es uns nicht glücklich scheinen, dass die Vorsteherschaft der Singakademie dieses französische Werk für die Abonnement-Concerte dieses Winters gewählt hat, namentlich wenn man bedenkt, dass dasselbe zum Theil wenig sangbar geschrieben ist und hauptsächlich durch eine mit vieler Routine gemachte glänzende Begleitungsweise des Orchesters zu wirken sucht. Ausserdem ist die Behandlung der Textworte in einigen Chören so ungünstig, dass man von den Sängern eine deutliche Aussprache schlechterdings nicht verlangen kann. Wir erinnern nur an die Stelle im »Gloria«:

Allegro. 𝅗𝅥 = M. 88.

Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus

te, a-do-ra-mus, a-do-ra-mus te

anderer Fehler, auf die wir im vergangenen Jahrgange (Nr. 47) bei Gelegenheit der Aufführung des Mendelssohn'schen »Paulus« aufmerksam machten, nicht zu gedenken. Die Singakademie sollte treu ihrer Tradition und eingedank, dass sie nach ihrem edlen Gründer eine Singeschule, eine Bildungsanstalt im edelsten Sinne des Wortes sein soll, die Grundsätze der wahren Gesangskunst nicht verlassen. Wenn alle Vorsteher des Institutes von diesem Gesichtspunkte bei der Wahl der aufzuführenden Stücke ausgegangen wären, würde die *»deuxième messe sollenelle«* nicht in Vorschlag gekommen sein. Bei den Mitgliedern, d. h. den Sängern selbst, fand das Werk daher auch nur geringen Anklang. Während in der unmittelbar vorher aufgeführten grossen Grell'schen A-capella-Messe für 16 Stimmen der Raum des Podiums kaum für die Sänger ausreichend war, hatte diesmal Orchester und Chor nicht nur sehr bequem Platz, sondern wir sahen auch viele sonst stets besetzte Plätze leer, ein Zeichen, dass der Chor, seit alter Zeit und in den letzten zwei und zwanzig Jahren durch einen Meister des Gesanges wie Grell an guter Vocal-Musik geübt, selbst fühlte, dass die Cherubini'sche Messe nicht ebenbürtig jenen älteren besseren Werken an der Seite steht, mit einem Worte, dass dieselbe nicht zu den Aufgaben des Institutes gehört. Daher kam es denn auch, dass nicht alle Nummern gleich gut gelangen; das zweite Kyrie, ein allerdings sehr schwieriges und ungünstiges Stück, liess manches zu wünschen übrig in Bezug auf die Reinheit der harmonischen und Genauigkeit der rhythmischen Verhältnisse. Auch wurde der Chor mehrfach veranlasst, zu stark zu singen, was immer nur auf Kosten der Reinheit geschehen kann. Die Solostimmen waren gut besetzt. Im Sopran sangen Frau Erler, geb. Adler, und Frau Bialon, geb. Wiebe, im Alt Frl. Gottschau, im Tenor Herr Domsänger Geyer und im Bass Herr stud. med. Max Gottschau und der Gesanglehrer Herr Putsch. — Der Messe wurde die Seb. Bach'sche Kirchencantate »Du Hirte Israel« voraufgeschickt, deren erster Chor von überaus lieblicher Wirkung ist. Das darauf folgende Tenor-Recitativ sang Herr Geyer und die Bass-Arie Herr Putsch. Die Transposition des

ganzen Werkes um einen ganzen Ton (von G-dur nach F-dur) war von grossem Gewinn für den Wohlklang. Bach'sche und Händel'sche Compositionen sind bei der jetzigen hohen Stimmung, selbst auch nach der sogenannten Pariser Stimmung, nicht wohl mehr ausführbar und daher Transpositionen selbstverständlich nothwendig.

✱ **Berlin.** *H. G.* Am 28. März führte der Cäcilien-Verein unter des Directors Alex. Holländer Leitung in der Singakademie Max Bruch's »Odysseus« auf. Die Soli waren vertreten durch Frau Joachim, Frau Holländer, Herrn Henschel und Herrn Reich. Die Chöre gingen exact, aber das Orchester, dem gerade die Hauptrolle zugedacht ist, war ganz unzureichend. Es wäre ungerecht, nach dieser Aufführung ein Urtheil über das Werk zu fällen. Frau Joachim brachte die zum grössten Theil matten Partien der Penelope, Antikleia und Arete so zur Geltung, wie es durch eine so vortreffliche Künstlerin nur möglich ist. Herr Henschel sang den Abend steif und kalt mit glanzloser Stimme; wir haben von ihm früher schon bessere Leistungen gehört. Frau Holländer wie Hr. Reich waren der Darstellung ihrer Partien nicht gewachsen. Hoffen wir das Werk von dem Stern'schen Vereine einmal zur Aufführung gebracht zu sehen.

✱ **Leipzig.** Die diesjwinterlichen Euterpeconcerte fanden am 17. März ihren Abschluss. Das Hauptinteresse wandte sich den grösseren Tonwerken: *Weber's* Euryanthen-Ouvertüre, *Beethoven's* Symphonie Eroica und dessen Violinconcert zu. Letzteres wurde, nebst zwei ungarischen Tänzen von *Brahms*, von dem Concertmeister des Institutes Herrn August Raab vorgetragen. Stand derselbe auch nicht ganz auf der geistigen Höhe seiner Aufgabe — namentlich fehlte es ihm für die ungarischen Tänze an dem nöthigen Esprit und dem kecken Uebermuthe im Vortrage, welcher diesen so originellen wie charakteristischen kleinen Tonstücken erst die eigentliche Würze giebt — so spielte er doch das Beethoven'sche Concert mit solider Auffassung und schönem Tone, nur wäre zu wünschen gewesen, Herr Raab hätte nicht ein gar so intimes Einverständniss mit seinen sich über Intonationsfragen noch in argem Meinungszwist befindlichen Collegen gezeigt, denn — wenn der Künstler auch immer nach dem Höchsten zu streben hat — so soll er einerseits doch nie über die richtige Tonhöhe hinausgehen, andererseits aber wieder alle Triller sammt und sonders mit der kleinen Secunde abfertigen, unbekümmert, in welchem Accorde und auf welchem Intervalle sie liegen. Trotz dieser nicht zu verschweigenden Mängel, die nicht selten die Folge allzu vielen Orchesterspielens sind, ist aber anderntheils wieder anzuerkennen, dass Herr Raab nicht nur im Besitz einer ganz respectablen Finger- und Bogentechnik ist, sondern dieselbe auch in nobler Weise im Dienste der Kunst anzuwenden versteht. Dies und die nicht geringen Verdienste, welche sich genannter Herr ausserdem noch um das Streichinstrument-Ensemble des Euterpeorchesters erworben hat, anerkennend, nahm denn auch die Zuhörerschaft Anlass, den strebsamen Künstler durch reiche Beifallskundgebungen auszuzeichnen. Die Gesangssolistin des Abends, Frl. Gutzschbach, theilte in Anbetracht des schon durch die Instrumentalsätze hinlänglich gefüllten Programms mit etwas gar zu vollen Händen aus, indem sie fünf Lieder mit Pianofortebegleitung: a) und b) Aus Dichterliebe von *R. Schumann*, c) Winterlied, d) Jägerlied von *Frz. v. Holstein* und e) Frühlingslied von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, ferner noch Recitativ und Arie aus »Rinaldo« von *G. F. Händel* sang. Die mit Recht zum Liebling unseres Publikums gewordene Sängerin wurde viel beklatscht, obgleich der Vortrag der Händel'schen Arie nicht ganz auf höchstem geistigen Kothurn stand, auch gerade die Wahl des Mendelssohn'schen Liedes — als der Sängerin stimmlich nicht recht zusagend — keine besonders glückliche zu nennen war. Dass sich die Leistungen des Orchesters im Laufe des Winters entschieden gehoben haben, nahmen wir schon bei Besprechung eines früheren Concertes Gelegenheit zu bemerken. Heute fanden wir diese Thatsache von Neuem bestätigt und müssen zu unserer Freude sagen, dass sowohl die Ouvertüre, wie die Symphonie in durchaus zufriedenstellender Weise zu Gehör kamen und selbst die schwierigsten Stellen (wie z. B. die Hornpartien im Trio der Symphonie) sehr gut von Statten gingen. Die Besucher der Euterpeconcerte erfüllten daher nur ihre Pflicht, wenn sie am Schlusse der Aufführung dem Orchester wie dessen Dirigenten durch Hervorruf des Letzteren ihre Anerkennung für den Fleiss und das Bestreben: stets nach Kräften das möglichst Beste zu bieten, aussprachen. Möge dies Institut auch in der nächsten Saison sich mit gleichem Eifer dem Dienste Polyhymniens unterziehen.

Das neunzehnte Gewandhausconcert wurde mit *Haydn's* Symphonie (G-dur Nr. 13 der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe) eröffnet. Dieser folgten zwei Balladen von *Löwe*: a) Ständchen, b) Der Erlkönig, gesungen von Herrn Gura; Concert (Nr. 20, D-dur) von *W. A. Mozart*, vorgetragen von Herrn Kapellmeister Reinecke; »Almansor« Concert-Arie von *Carl Reinecke*, ebenfalls von Hrn. Gura gesungen und Symphonie Pastorale von *Beethoven*. Das Orchester gab in beiden Symphonien Glanzleistungen und musste sogar das Finale der ersteren da capo spielen; wir erinnern uns kaum die Pastoral-Symphonie in so ausgearbeiteter feiner Nüancirung und angemessener Temponahme gehört zu haben, wie dieses Mal, insbesondere sagte dem Schlusssatz ($^{6}/_{8}$-Takt) ein etwas ruhigeres Zeitmaass, als es für diesen Satz gemeinhin üblich ist, zu. — Ferner wird es gewiss Viele interessirt haben (schon wegen des Vergleiches mit dem Schubert'schen Erlkönig) die Bekanntschaft der gleichnamigen Composition von C. Löwe zu machen; es zeigte sich hier so recht wieder, dass der Feind des Guten das Bessere ist, denn wenn letztere in der Situationsmalerei und Declamation ebenfalls höchst geistvoll und charakteristisch genannt werden darf, ja sogar in einzelnen Tonfällen mit der Schubert'schen Composition auffällige Aehnlichkeiten zeigt, so ist doch die ganze Gedankenverknüpfung bei Löwe mehr sporadischer Natur, während dieselbe bei Schubert in spontaner Entwickelung fort und fort schreitet und ein ebenso dramatisch lebendiges, wie innerlich geschlossenes Gesammtbild giebt. Selbstverständlich brachte Herr Gura diese Ballade, sowie die anderen Gesangsnummern zur besten Geltung. — Schliesslich muss noch Herrn Kapellmeister Reinecke ganz besonderer Dank ausgesprochen werden für die Bereitwilligkeit, mit der er für die plötzlich erkrankte Harfenistin Fräulein Dubez mit Mozart's Clavierconcert eintrat. *tn.*

✱ **Leipzig.** [Theater.] Dem von der Direction der vereinigten Stadttheater veröffentlichten statistischen Rückblick auf das abgelaufene Jahr entnehmen wir, dass in der Zeit vom 1. Jan. 1873 bis 31. Decbr. 1873 im Neuen Stadttheater im Ganzen 344 Vorstellungen gegeben wurden. Es wurden aufgeführt: 46 Opern, 13 Vaudevilles und Possen, 1 Ballet; die sämmtlichen Vorstellungen umfassen 146 Opern, 54 Vaudevilles und Possen. Zum ersten Male wurden aufgeführt in der Posse: Der Teufel und das böse Weib, altdeutsches Nachspiel mit Gesang von Hans Sachs, bearbeitet von Leopold Günther, Musik von *Theodor Hauptner*; Aschenbrödel, Zaubermärchen mit Gesang und Tanz von C. A. Görner, Musik von *Stiegmann* und verschiedenen Componisten; Die Galloschen des Glücks, Zauberposse mit Gesang und Tanz von E. Jacobson und O. Girndt, Musik von *G. Lehnhardt*. — Neu einstudirt wurden in der Oper: Iphigenia auf Tauris, Die Favoritin, Der schwarze Domino und Templer und die Jüdin; in der Posse: Aus Liebe zur Kunst. Im alten Theater wurde 1 Posse und 1 Oper gegeben.

✱ **Wien.** [Philharmonisches Concert.] Das achte und letzte Philharmonische Concert am Sonntag den 22. März brachte an der Spitze seines Programmes eine Novität von *H. Grädener*. »Trauerspiel-Ouvertüre« nennt der Componist sein Werk, ohne dass demselben Ideen innewohnten, welche den seltsamen Titel rechtfertigen könnten. Tragisch wirkt nur die graue Monotonie und bedauerliche Farblosigkeit dieser Ouverture. Es ist gut, dass ein Componist weniger auf das Colorit als auf den Gedanken-Inhalt seines Tonwerkes Bedacht nehme; damit ist aber noch lange nicht gesagt, Eines müsse dem Andern geopfert werden. Ein gut entwickelter Formensinn, eine ausgesprochene Freude an thematischer Verarbeitung sind Herrn Grädener nicht abzusprechen. Aus schüchternen Anläufen entwickelt sich schulgerecht das Hauptmotiv seiner Ouvertüre, und nach Gesetz und Vorschrift wird es von einem Nebenthema ab und zu auf die Seite geschoben. Dass beide Motive sich verzweifelt ähnlich sehen, ist wiederum ein Unglück, welches den Reiz des im Uebrigen respectablen Werkes nicht erhöht. Sehr sauber und mit grossem Erfolge spielte Herr Ignaz Brüll das Amoll-Concert von *Rob. Schumann*. Herr Brüll verfügt nicht gerade über eine blendende Technik, ist aber ein solider Clavierspieler, den man von Zeit zu Zeit recht gern hört. Immerhin ragt er über die Dutzend-Pianisten um ein Bedeutendes empor. Wäre das Larghetto der *Spohr*'schen Cmoll-Symphonie nicht so vortrefflich gespielt worden, so hätte man ihm wohl angemerkt, dass es beinahe ein halbes Jahrhundert alt ist. Interessant wirkt in demselben eine Unisono-Phrase, ausgeführt von Violoncellen, Bratschen, Violinen auf der G-Saite, tiefen Clarinetten und Fagotten. Dem berühmten Unisono in Meyerbeer's »Afrikanerin« soll dieselbe zum Vorbild gedient haben. Das Concert schloss mit *Beethoven's* »Eroica«. Ueber die Vollendung, mit welcher diese schwierigste und nüancenreichste aller symphonischen Dichtungen von den Philharmonikern vorgetragen und von Dessoff geleitet wurde, darüber liesse sich nur Oftgesagtes wiederholen. Das Publikum wollte vom Beifallsrufen nicht ablassen und ruhte nicht eher, als bis das ganze Orchester zum Danke sich erhob. (*W.* in der Neuen fr. Pr.)

✱ [Nachrichten über Opern.] In der Scala zu Mailand ist Verdi's Macbeth in einer nicht unwesentlichen Umarbeitung seitens des Componisten mit Erfolg gegeben worden. — Im Marientheater zu Petersburg ist eine neue Oper in fünf Acten: »Boris Godunow« von Mussorgsky am 8. Februar zur ersten Aufführung gekommen. — In Ravenna ist Maestro Mercuri's Oper »Adelinda« mit grossem Erfolg in Scene gegangen. — Maestro Sangiorgi schreibt an einer neuen Oper, welche den Titel: »Diana o la Figlia

del Reggente« führen soll. — Maestro Cortesi hat eine neue Oper »Marinlizza« vollendet. — Des Maestro Sebastiani neue Oper »Il Marchese Taddeo« ist vom Teatro Nuovo in Neapel zur Aufführung angenommen worden. — Auf dem Theater Vittorio Emanuele zu Turin wird eine neue Oper »Anna di Devara« von Maestro Zelioli vorbereitet. — Im Theater des Variétés zu Antwerpen hat eine neue vlämische Oper »Thekla« des Componisten Jos. Mertens (Professor an der Antwerpner Musikschule) guten Erfolg gehabt. — »La Belle Bourbonnaise«, eine neue komische Oper von Dubreuil und Chabrillat, Musik von Cordès, wird in den Folies-Dramatiques zur Aufführung kommen. — In Stockholm wurde vor Kurzem zum ersten Male auf der kgl. Bühne Wagner's »Lohengrin« gegeben. — Rich. Genée's komische Oper »Der Geiger von Tyrol« ist von der Direction der »Komischen Oper« zu Wien zur Aufführung bestimmt worden. — Der Musikdirector A. M. Canthal zu Berlin wird den von Dr. Töpfer in Hamburg hinterlassenen Text zu einer Oper »Leona« in Musik setzen. — Im kgl. Opernhause zu Berlin wird in nächster Zeit ein neues Singspiel des Kapellmeisters Radecke, »Die Mönkguter« betitelt, in Scene gehen.

✱ [Eine doppeltönige Menschenstimme.] In der Sitzung vom 13. März der k. k. Gesellschaft der Aerzte zu Wien stellte Dr. Schnitzler einen Tenoristen aus Hannover vor, welcher zu seinem Leidwesen im Stande ist, zwei Töne, welche deutlich vernehmbar eine Terz weit von einander liegen, auf einmal zu singen. Die Ursache dieser merkwürdigen Erscheinung bildet ein kleines, auf einem Stimmbande aufsitzendes Knötchen (polypöse Wucherung), welches, wie man mit dem Kehlkopfspiegel deutlich sehen kann, beim Nähern der Stimmbänder während des Singens die Stimmritze in zwei ungleiche Hälften theilt, deren jede nun selbstthätig bei der Tonbildung mitwirkt. Das Phänomen ist besonders deutlich, wenn der Sänger im Falsett singt. (N. fr. Pr.)

✱ Todesfälle:

Zu Barcelona starb Ende Februar Don José Anselmo Clavé (geb. 21. April 1824), welcher die Sociétés chorales in Catalonien gründete.

Zu Gent ist am 26. Febr. Jacques van Overbeke, Componist, gestorben.

In Grimma starb am 3. März Louis Plaidy, früherer Clavierlehrer am Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

✱ [Gluck's Armida.] Ueber Gluck's »Armida«, welche zum ersten Male am 23. September 1777 zu Paris in der Académie royale de musique aufgeführt wurde, brachten die »Mittheilungen über die königlichen Theater zu München« bei Gelegenheit der Aufführung der Oper daselbst am 4. Febr. folgende Notizen. »Mehrere Musikstücke sind nicht erst zur Armida componirt, sondern aus früheren Opern herüber genommen. Dahin gehört zunächst die Ouverture, welche Gluck, mit Ausnahme der letzten zehn Takte (*Moderato*), schon zu einer um 1750 für Rom componirten Oper »*Telemacco*« geschrieben und 1769 zu dem Festspiele »*Le Feste d'Apollo*« abermals benutzt hatte. Aehnlich verhält es sich mit zwei Gesangsnummern und einem Balletstück. Derlei Einverleibungen waren in der damaligen Zeit sehr gebräuchlich und erklären sich aus der immensen Nachfrage nach neuen Opern, deren jede grössere Stadt für jede Saison mindestens eine verlangte. Das von Philipp Quinault verfasste Buch war ursprünglich für Jean Baptiste Lully bestimmt. Mit der von diesem hiezu componirten Musik kam denn auch das Werk am 15. Februar 1686 zur Aufführung und hatte sich eines so grossen Erfolges zu erfreuen, dsss es geraume Zeit als schwer zu erreichendes Muster in hohem Ansehen stand. Den Stoff fand Quinault im befreiten Jerusalem des Torquato Tasso, und dieser hinwieder entlehnte ihn dem zehnten Buche des Ritter-Romanes »Amadis von Gallien«. — Die Partitur Gluck's hält sich genau an den Text Quinault's, und nur eine und zwar eine sehr wesentliche Intercalation findet sich, auf die meines Wissens bisher noch Niemand aufmerksam gemacht hat; sie besteht in dem kurzen, den dritten Actschluss bildenden Monolog der Armida, der in dem mir vorliegenden Textbuche Quinault's nicht enthalten ist. Sollte — wie es allen Anschein hat — erst Gluck die betreffenden Verse habe hinzudichten lassen, so wäre dies nur ein neuer Beweis für das überaus feinfühlige dramatische Verständniss des Meisters. — Für die Oper wurde der Armida-Stoff vom Jahre 1639 (»*Armida*« von B. Ferrari, aufgeführt zu Venedig) bis 1828 (»Armida, die Zauberin« von F. Gläser, aufgeführt im Theater an der Wien) im Ganzen nicht weniger als achtunddreissig Mal ausgenutzt. Darunter befindet sich auch eine »*Armida abbandonnata*«, die im Carneval 1783 in München gegeben wurde; Text von Sertor, Musik von A. Prati.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 10. *M. de Thémines*: Un tentative avortée. — *G. Escudier*: Le Florentin. Opéra-comique en 3 actes. Paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Lenepveu. — *L. Escudier*: Institut orphéonique français. — *Léo Lespès*: Les musiciens chez eux. II. Félicien David. — Nr. 11. *M. de Thémines*: Les faiseurs. — *Edm. Neukomm*: Les causes célèbres de la musique. Le Coeur de Grétry. V. Les Inges de Paris. — *Léo Lespès*: Les musiciens chez eux. III. Charles Gounod. — Nr. 12. *M. de Thémines*: La musique qui ne coute rien. — *G. Escudier*: La belle Saïnara, Poeme de M. E. d'Hervilly; musique de M. A. Gouzien.

Bellini. Firenze. Nr. 9. *J. Bencivenni*: Autori e critici. — Cronaca.

Blätter, Fliegende, f. kathol. K.-M. Nr. 3. Die Allerheiligen-Litanei. — Rede des Herrn *J. G. Mayer* geh. zu Cöln am 12. August 1873 (über das kirchliche Orgelspiel).

Caecilia, Organ f. kath. K.-M. Nr. 3. *Raymund Schlecht*: Vom Metrum im gregorianischen Kirchengesange. — Eine Stimme aus dem 5. Jahrh. über den Vorzug des geistlichen Gesanges vor der weltlichen Musik (über geistliche und weltliche Musik, aus einem Gedicht des Kirchenvaters Isaak von Antiochien).

The Choir. Nr. 381. Sir Robert Stewart's Lecture on Handel. — Prof. Ella's lectures. (Nr. 3.) On rural, rustic, and characteristic music.

La Chronique musicale. Dir.: Arthur Heulhard. Nr. 18. *Paul Arène*: Le page de musique. — *Louis Lacombe*: Naissance et développement des chants populaires. (Contin.) — *Jules Bonnassies*: La musique à la Comédie-Française. — *O. Le Trioux*: L'achèvement du nouvel Opéra. — Revue des Concerts et des théâtres lyriques.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 13. *F. Weber*: Zwei Opern-Reformatoren. (Aus den »Musical Times«.) — *Louis Ehlert*: Vorschlag einer Aenderung der Tumultscene am Schluss des 2. Actes der »Meistersinger« von R. Wagner. — Nr. 14. Dr. *Franz Witt*: Historische Studien.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 11. *S. Farina*: »I Lituani« del Mo. Ponchielli alla Scala. — »I Lituani« giudicati dalla Stampa Milanese. — Nr. 12. *E. Legouvé*: Eugenio Scribe librettista. (»Ménestrel«.) — I Lituani e la Critica.

Le Guide musical. Nr. 11. Correspondences. Nouvelles. — Nr. 12. Correspondences.

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. 5. *Niccola di Giosa*: Madama Angot al Teatro Nuovo. — *E. Falucci*: Le tre accademie della settimana. — *J. Taglioni*: Il dramma lirico presso i vari popoli di Europa. I. I Germi dell' opera in musica. (Contin.) — Nr. 6. *L. J. Casamorata*: La Donna di più caratteri (del Guglielmi) e il recitativo secco. — *E. Falucci*: La riproduzione della Norma, Gabriella Krauss.

Le Ménestrel. Nr. 15. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXIII. — *H. Moreno*: 100me representation d'Hamlet. 301me représentation de Mignon. — *K.*: Du chant théâtral. — *Oscar Comettant*: Portrait musical à la plume de Francis Planté. — Nr. 16. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXIV.

Il Mondo artistico. Giornale di musica etc. Anno VIII. Milano. Nr. 7/8. Stefano Gobatti (m. Portr.). — La Bianca Capello del maestro Lovati-Cazzulani a Como. — Tripilla del maestro Cav. Luigi Luzzi a Novara. — Nr. 9. *C. D'Ormeville*: I Lituani del maestro Amilcare Ponchielli.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 12. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen von Ferdinand Hiller. — *W. Lackowitz*: Ueber Arrangements.

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 9. *Hermann Kirchner*: Ein Erinnerungsblatt an A. F. Boieldieu. — Nr. 10. *Herm. Kirchner*: Ein Erinneruugsblatt an A. F. Boieldieu. (Forts.) — Angelica (Catalani). Eine kunsthistorische Skizze von *W. Lackowitz*.

The Orchestra. Nr. 546. Sir Rob. Stewart's lecture on Handel. — Massinet's »Mary Magdalene«. — The Baireuth opera scheme.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 10. *A. Jullien*: Les drames de Schiller et la musique. III. La Conjuration de Fiesque. IV. Intrigue et Amour. — *E. Neukomm*: Dix-huit mois de la vie de Haydn. — Le musée du Conservatoire. — Nr. 11. *A. Jullien*: Les drames de Schiller et la musique. (Suite. V. Don Carlos.) — *E. Neukomm*: Dix-huit mois de la vie de Haydn. (Fin.)

Die Sängerhalle. Nr. 6. Das deutsche Lied in England. — Recensionen.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 16. *D. P.*: Friedrich Chopin. — Nr. 17. Das Deutsche Volkslied.

Urania, hrsg. von Gottschalg. Nr. 2. *Fabian*: Aus der Orgelbau-Praxis. (Forts.) — *Gottschalg*: Die neue Orgel in Mihla bei Eisenach von Guido Knauf in Gotha. — Besprechungen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 8. April 1874. **Nr. 14.** IX. Jahrgang.

Der Sophokleische Aias mit Bellermann's Musik.

(Aufgeführt zu Strassburg im Elsass am 2. März d. J.)

Dem Publikum Strassburgs war am 2. März d. J. im Saale der Réunion-des-Arts ein grosser Kunstgenuss bereitet. Studenten der Universität hatten sich zu einer Aufführung des Sophokleischen Aias nach Donner's Uebersetzung mit Bellermann's Musik verbunden. Ein vielfaches Interesse haftete an der Vorstellung. Der junge akademische Gesangverein trat zum erstenmal vor die Oeffentlichkeit. Dr. Jacobsthal, seit drei Semestern als trefflicher Docent bewährt, sollte sich hier einmal als Dirigent zeigen. Man erinnerte sich ferner, dass im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert schon dasselbe Stück von akademischen Kräften in Strassburg aufgeführt worden war, und wenn sich auch die Zeiten nie erneuern werden, in denen die Pflege unseres Schauspiels vornehmlich dem Schultheater anvertraut war, so hatte man doch das Gefühl, alte Fäden wieder fortzuspinnen, die seit jener Zeit zerrissen waren.

Man kennt den Reiz solcher Studentenspiele. Die schauspielerische Technik kann sich Niemand im Handumdrehen erwerben. Aber mag hier ein Arm zu hoch gehoben, dort ein Bein nicht recht gesetzt sein, eine Stellung, ein Gang misslungen, mag mit den Stimmmitteln nicht gehörig hausgehalten, die volle Deutlichkeit des Sprechens nicht erreicht sein: das Alles kommt nicht wesentlich in Betracht und verschwindet neben dem Vorzuge der Unmittelbarkeit und der Abwesenheit aller Manier. Junge Leute, des Stoffes vollkommen mächtig und ihn geistig beherrschend, befangen und feierlich gestimmt durch die Ungewohnheit des Auftretens und die Scheu vor dem Publikum und doch wieder muthig genug, um diese Befangenheit und Scheu zu überwinden, werden ganz von selbst jenes Priesterthum der Kunst in sich darstellen, welches den berufsmässigen Schauspielern über der Routine so leicht verloren geht. Die Situation beherrscht und ergreift sie. Fühlen sie sich der Rolle nur einigermaassen sicher, so dass sie nicht fortwährend mit sich selbst beschäftigt sind, so werden sie unmittelbar das sein und das empfinden, was der Dichter zu sein und zu empfinden vorschreibt, und sie werden es mit voller Naivität zum Ausdruck bringen.

Alle diese Voraussetzungen sind bei der Strassburger Aufführung in erfreulicher Weise eingetroffen. Es war gut, dass man nicht das grosse Theater, sondern einen kleineren Saal mit kleinerer Bühne gewählt hatte. Da drangen die Stimmen vollkommen durch, auch der leisere Klang war gut hörbar, und mangelhafte Technik der Declamation störte nur selten. Die Eintritte und Abgänge, alles Stehen und Gehen, kurz die ganze Raumbenutzung war vortrefflich eingeübt. Das höchste Lob aber gebührt dem Chor. Es darf ohne Weiteres behauptet werden, dass er musikalisch und schauspielerisch geleistet hat, was mit einem gewöhnlichen Theaterchor gewiss nicht zu erreichen war. Der Gesang ging unbedingt sicher, alle wohleinstudirten Feinheiten kamen in dem beschränkteren Raume sehr gut zur Geltung. Ueber eine leichte Schwankung in dem schwierigen Recitative zu Anfang des siebenten Chores sah man gern hinweg. Es war musikalisch mehr erreicht, als man bei einem nicht zahlreichen und von Semester zu Semester in seinem Bestande wechselnden Chor erwarten konnte.*) Dabei niemals steifes Dastehen, niemals automatenhaft angelernte Bewegungen, sondern alles frisch und natürlich und gefühlt. Grosse Mannigfaltigkeit der Gruppirungen, vielfältige Veränderungen, die sich stets leicht und ungezwungen vollzogen. Es war sichtbar, dass die leitende Hand eines geübten und theaterkundigen Regisseurs eingegriffen hatte. Aber es war auch klar, worauf der Erfolg seines Wirkens beruhte: jedes Glied dieses beweglichen Ganzen war eine selbständige Intelligenz, es war eine Person und keine Maschine.

Ueber alle Kunst und Kraft der Darstellung hinweg war die Aufmerksamkeit durch die Dichtung selbst und die Composition gefesselt. Wer, wie der Unterzeichnete, nie Gelegenheit hatte, etwa einer Vorstellung der Antigone beizuwohnen, dem trat Sophokles hier neu entgegen. Es gilt eben auch für das antike Drama ganz wie für das moderne: gelesenes Schauspiel ist halbes Schauspiel; das Schauspiel muss vor allem geschaut werden. Wenn sich so das Lesedrama in wirkliches Theater verwandelt, da kommen ganz ungeahnte und wunderbare Dinge zu Tage. Der Musik aber wüsste ich ein grösseres Lob gar nicht zu spenden, als dass sie die theatralischen Intentionen des Dichters überall klar und rein und ohne Prätention zum Ausdruck bringt. Der Componist will den Poeten nirgends übertrumpfen, er holt keine ausserhalb der Sache gelegenen Reize herbei, er ist der musikalische Interpret des Sophokles.

Professor Heinrich Bellermann hat die Composition im Jahre 1855 vollendet. Das Drama mit dieser Musik wurde zum ersten Male 1856 von Schülern des grauen Klosters zu Berlin und Sängern aus der ersten Singeclasse desselben

*) Der Chor bestand aus 20 Sängern, welche bei dem 38 Mann zählenden Orchester (6 Viol. I. II., 4 Vla., 3 Vclli., 3 Bässe, 2 Fl., 2 Ob., 2 Clar., 2 Fag., 2 H., 2 Trp., 3 Pos., Pauke) doch deutlich zu vernehmen waren.

Gymnasiums in griechischer Sprache aufgeführt. Im Druck sind die Chöre leider noch nicht erschienen, und ich darf wohl bei dieser Gelegenheit dem Wunsche Ausdruck geben, der nicht blos der meinige ist, dass sich der verehrte Componist zur Veröffentlichung des Werkes bald entschliessen möchte.

Während Mendelssohn bei seiner Musik zu griechischen Dramen sich stets der deutschen Uebersetzung bedient hatte, ist von Bellermann der griechische Originaltext zu Grunde gelegt. Seiner Musik lässt sich natürlich auch eine deutsche Uebersetzung unterlegen, wie es in Strassburg geschah, da man volle Freiheit hat, den Text einer Uebersetzung nach den Forderungen der Musik zu modeln. Dagegen möchte es ein schwieriges, ja vergebliches Unternehmen sein, die Mendelssohn'sche Musik mit dem griechischen Texte zu vereinigen, da dieser an vielen Stellen, namentlich in den rhythmischen Verhältnissen geradezu verstümmelt werden müsste.

Die Bellermann'sche Composition schmiegt sich überall getreu an ihre Vorlage, und so bietet es gerade ein besonderes Interesse zu beobachten, wie sich der musikalische Rhythmus den Versmaassen des Dichters anpasst und wie dadurch neben den rhythmischen auch die metrischen Verhältnisse klar vernehmlich werden. Die hierbei naheliegende Gefahr der Einförmigkeit ist durchweg glücklich vermieden.

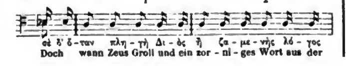
Zur ferneren Charakteristik des Rhythmus und der Bellermann'schen Composition überhaupt erlaube ich mir einige Bemerkungen mitzutheilen, die ich einem in die Geheimnisse musikalischer Technik näher eingeweihten Freunde verdanke.

Die in der neueren Musik fast ausschliesslich angewandte rhythmische Periode ist die achttaktige. Von einer solchen Herrschaft der achttaktigen Periode kann aber bei der Composition antiker Chöre keine Rede sein.

Bei der vocalen Composition nämlich müssen den logischen Perioden des Textes die musikalischen Perioden entsprechen, d. h. es müssen logischer Schluss und Schluss der musikalischen Periode zusammenfallen. Soll dieser natürlichen Forderung Genüge geschehen, so wird der Componist die Länge seiner musikalischen Perioden nach dem Eintreten der logischen Schlüsse im Text einrichten müssen. Auf diese Weise werden Perioden der verschiedensten Länge, welche die verschiedenste Anzahl von Takten enthalten können, entstehen. Keinenfalls wird die achttaktige Periode als Norm gelten können. So zeigt uns gleich der Anfang des ersten Chores eine andere als die achttaktige Periode:



Es ist das eine siebentaktige Periode, der dann sogleich die nachstehende Periode folgt:





Diese Periode ist zehntaktig, könnte aber durch Dehnung von Silben, wie bei χω (von ἔχω) im 6. Takte, verlängert oder durch Verkürzung wie z. B. bei ὄ (von ὄκνον) im 5. Takte verkürzt werden.

Soll aber eine Periode wirklich als solche vernehmbar sein, so muss sie vor allem einen richtigen Abschluss haben, der das Ende des Satzes zu Gehör bringt. Dies geschieht durch die Cadenz, ohne deren Anwendung jedes Musikstück unübersichtlich und formlos wird und ohne welche die musikalischen Gedanken verschwimmen.

Bei Bellermann ist sie ein Mittel zugleich der logischen Gliederung des Textes, die uns dadurch anschaulich vor die Seele tritt. Die Mannigfaltigkeit der angewendeten Cadenzen und die Leichtigkeit, mit der sie eintreten, beruht aber auf der gründlichen Kenntniss der Octavengattungen und ihrer Schlüsse.

Auch die ziemlich starke Modulation, wie sie sich in manchen Chören findet, würde nicht mit so übersichtlicher Klarheit und Natürlichkeit vor sich gehen ohne die vollkommenste Beherrschung der Octavengattungen.

In dem ganzen Werke erkennt man, wie sich bei dem Componisten Theorie und Praxis decken. Er ist durch die ältere contrapunktische Schule gebildet, deren Wissen und Können in dem *Gradus ad parnassum* von Fux niedergelegt und durch Bellermann selbst in seinem Buche »Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition« (Berlin, 1862) unserer Zeit mehr zugänglich gemacht ist.

Der grösste Theil der Chöre ist einstimmig componirt: dann bringt erst das Orchester Mehrstimmigkeit in die Musik. Nur in einzelnen Fällen bilden die vocalen Stimmen für sich bereits einen mehrstimmigen Satz. Aber auch in der Bildung der einstimmigen Melodie zeigt sich die contrapunktische Schule.

(Schluss folgt.)

Neueste Pariser musikalische Zustände.

(Nach Lagenevais.)

[Der Brand der grossen Oper. Der Ausbau des neuen Opernhauses. Das Théâtre-Italien. Die Opéra-Comique. Voci e cantanti von Panofka. Die Tochter der Mad. Angot in den Folies-Dramatiques.]

(Fortsetzung.)

Das Théâtre-Italien will durchaus wieder aufleben: mag es sein; aber dann soll es auch zeigen, dass sein Reich noch von dieser Welt ist und dass es, um uns nach dem Beispiele jenes Philosophen des Alterthums seine Bewegungsfähigkeit zu be-

weisen, auch vorwärts schreite. Uebrigens erheischte die Wiedereinrichtung des Unternehmens längere Anstrengungen. Die Sache ging nicht von selbst; nicht als ob an Candidaten für die Direction Mangel gewesen wäre, Gott bewahre: sie fanden sich zu Dutzenden ein, alle die Brust voll edlem Feuer für die Kunst, aber mit gleicher Leere der Taschen, indem sie die ihnen fehlenden Millionen durch die besten Absichten ersetzen wollten. Es liesse sich ein pikantes Gedicht über die phantasiereichen Combinationen dieser Speculanten schreiben. Das Theater sollte nie feiern; es sollten bedeutende Aushülfskräfte und wechselnde Truppen dasein; auf die Abende mit italienischer Musik sollten komische Opern, Buffo-Operetten und sogar classische Tragödien folgen. So lauteten die üppigen Programme, bei denen das Publikum und die jungen Componisten gleichzeitig ihre Rechnung finden und zudem wahre Wunderdinge und Phantasmagorien zum Vorschein kommen sollten. In der Regel hat derjenige, der am wenigsten verspricht, die meiste Aussicht auf Annahme, weil sich darauf rechnen lässt, dass er das, was er verspricht, auch hält. Herr Strakosch erbot sich einfach, das Theater unter den gerade gegebenen Bedingungen zu übernehmen, und der Minister, der nichts wünschte als damit zu Ende zu kommen, sagte sofort wie der Kalife von Bagdad zu sich: »Eilen wir mit diesem wohlwollenden und grossmüthigen Manne abzuschliessen.« Zu dem, dass der neue Director vom finanziellen Standpunkte aus solide Garantien bietet, empfiehlt sich derselbe auch durch die Anzahl und Ausdehnung seiner Verbindungen. Man besitzt nicht umsonst eine Adelina Patti in seiner Verwandtschaft. Herr Strakosch hat sein Leben inmitten solcher Gestirne zugebracht; so lange sie noch am Himmel stehen, wird seine Hand sie herabzulangen wissen: giebt es keine mehr, so wird er welche fabriciren.

Darin liegt die Gefahr. Wir sind erst am Anfange dieser Verwaltung, und schon kündigt sich das amerikanische Verfahren von allen Seiten an. Bescheidenste Talente werden uns als Wundererscheinungen vorgeführt; es giebt keinen noch so kleinen Namen, für den man nicht in die Posaune stösst, und damit wir nicht allzu laut die mehr oder weniger nahe Ankunft der Patti oder der Nilson der Gegenwart fordern, stellt man uns mit grossem Geräusche Fraschini's und Malibran's der Zukunft vor. Frl. Belocca ist eine sehr angenehme Person mit einer frischen und sammtartigen Stimme, die sich sowohl der Höhe zuneigt, als auch zum ernsten Gesang passt, aber entschieden dem Bereiche des Mezzosopran angehört; sie hat daher die Rosine des »Barbier« in ihr ursprüngliches Tongebiet zurückgeführt. Bis jetzt scheint Frl. Belocca keine anderen als die ihr von der Natur zu Theil gewordenen Gaben auf die Bühne mitzubringen: eine seltene Kehlenfertigkeit, eine glückliche Organisation, die aber nichts eigenthümliches besitzt, reiche Anlagen, ein hübsches Gesicht und viel Eifer; ohne Zweifel wird eines Tages die Gesangskunst das übrige thun. Der beginnenden Administration lag viel daran, dass Frl. Belocca entsprach und dass ihre Erscheinung Aufsehen erregte. Es wurde deshalb sehr auf diese Absicht hingearbeitet. Abbildungen, Ankündigungen, Legenden liefen um in der Stadt, das Publikum sollte zum voraus von allen ihren Verhältnissen unterrichtet sein und wissen, dass die junge Sängerin die überdies sehr vermögliche Tochter eines moskovitischen Staatsraths sei. Man hat sogar erzählt, dass, nachdem Schweden der Welt eine Jenny Lind und Christine Nilson gegeben habe, es dem Kaiser von Russland zum grossen Vergnügen gereichte, auch dieses Kind des Nordens beifällig aufgenommen zu sehen und ebenfalls seine reizende auf allen Märkten Europas und Amerikas gesuchte Nachtigall zu besitzen. Die nämliche ungeeignete Vertretung fand für Frl. Tagliana statt; auch sie wurde als Stern erster Grösse angekündigt, obschon sie als Gilda in Rigoletto nur ein Fädchen von einer Stimme vorführen konnte, womit sich kaum die Kundschaft des Athenée zufrieden stellen würde. Wozu soll ich von dem Tenor Villa sprechen, einem wahrhaft kläglichen Prinzen, einem Herzoge von Mantua, den die stolze Dynastie der Mario und Fraschini von sich weisen und ganz entschieden als einen Bastard bezeichnen würde.

Es ist dies immer das alte System: vor allem eröffnen, ohne sich darum zu kümmern, wann und wie man eine Gesellschaft zusammenbringen kann; so viele Aufführungen, so viele Wiederholungen und erste Versuche. Man fängt damit an zu nehmen, was eben zur Hand ist, man engagirt für den Abend ausgediente Virtuosen, die Gesangs-Professoren in Paris geworden sind, dann kommen die Zugvögel und die Vorstellungen ohne Bedeutung. Wenn aber der neue Director aus dem Théâtre-Italien je etwas zu machen hofft, indem er das alte Spiel wieder anfängt, so täuscht er sich. Das was das Gedeihen einer solchen Unternehmung bedingt, ist die Kundschaft der regelmässigen Besucher; das Théâtre-Italien kann nur mit einem Abonnement bestehen. Nun sind aber die Abonnenten Leute, die sich im Allgemeinen auf die Sache verstehen: sie bedürfen etwas anderes als fortwährender Versuche und geräuschvoller Annoncen, und wenn ihnen nicht eine tüchtige Gesellschaft, ein entsprechendes Repertoir und ein wirklich zur Durchführung kommendes Programm geboten wird, so bleiben sie aus. Das Publikum dieses Theaters ist nicht wie das der übrigen; es verzichtet gern auf Neuigkeiten, allein es erwartet, dass die vorgeführten Werke gut und die Aufführungen angemessen seien. Es versteht sich von selbst, dass eine gewisse Vollendung des Ensembles viel Zeit und Sorgfalt erfordert, und dass man sie nicht erzielt, wenn man jeden Abend mit den Stücken wechselt, oder wenn man sich als einzigen Zweck den Erfolg und die Apotheose irgend eines Gestirnes vorsetzt. Unter dem gegenwärtigen Regime sind die befriedigenden Aufführungen leicht zu zählen; das vorübergehende Erscheinen des Fräulein Krauss hat uns wenigstens einige verschafft. Im Verlaufe der verschiedenen Campagnen, welche Frl. Krauss bei uns mitgemacht hat, nahm sie stets ihren Platz in erster Reihe ein, und diesen Platz wird sie auch behaupten. Allerdings hat ihre Stimme nicht gewonnen, im Gegentheil, wir finden sie neben den früheren Eigenschaften nur vier Jahre älter, angestrengt, übermüdet, mit Lücken in den Registern; aber welch eine künstlerische Seele, welche Gluth! Diese stolze Musik des Trovatore, die oft so schmählich verunstaltet und von den Strassenorgeln herabgewürdigt wird, schien sich plötzlich wieder empor zu richten. Das wahre Gefühl, der Charakter waren ihr zurückgegeben. Verschweigen wir auch nicht, dass diesmal die Sängerin einen Bariton gefunden, der ihr würdig secundirte. Wir hatten Herrn Padilla bereits im »Rigoletto« gehört, wo er an jenem Abende den Grafen Luna sang. Eine köstliche Stimme, von mächtigem und dramatischem Ausdruck, kurz eine wahre Künstlernatur. Für den Augenblick wendet er noch zu viel Eifer an, sein italienisches Feuer reisst ihn fort; aber wenn er einmal sich zu mässigen weiss, wenn er sowohl seine Stimme als auch sich selbst beherrschen lernt, wird Herr Padilla unter den besten sich noch auszeichnen; dieses Organ, von einem Metall und von einem Klang in jeder Lage, dass es gleich einem Schlachthorne bei dem Beginne des grossen Duos mit Leonore Blitze herausschleudert, hat zugleich eine Süssigkeit und einen Schmelz, dessen Geheimniss bisher nur Herr Faure besessen zu haben schien.

Gabriele Krauss ist von der Race der Frezzolini: Sängerinnen dieser Gattung überleben ihre Stimmen; der Teufel im Leibe, das heilige Feuer ersetzt Alles. Es ist unmöglich, die tragische Wirkung sicherer zu erfassen, kräftiger und richtiger zu treffen. In der Scene des Miserere fühlt man sich erschüttert wie in einem Stücke von Shakespeare, man sympathisirt,

als ob man die Situation verstände — und wer hat diese Situation je verstanden? Was mich anbelangt, so habe ich schon lange darauf verzichtet, was mich jedoch nicht abhält, den Trovatore als ein wundervolles Opern-Gedicht anzuerkennen. Alles, was den Werth und das Anziehende der Gattung ausmacht, findet sich in der That vereinigt in diesem Muster von einem Scenarium. Da sind Zauberer und Scheiterhaufen, Zigeuner, die auf den Ambos schlagen, und Mönche, welche psalmodiren: welcher Tyrann könnte grausamer sein, als jener Graf Luna, und welche Dame bedrängter als jene junge Prinzessin, die am Fusse des Nordthurmes jammert, in welchem der traurigste aller Liebhaber und Minnesänger seine Cantilene säuselnd dahinstirbt! Nur ein Effect fehlt diesem schönen Drama: die Brücke über einen Sturzbach; das hat Meyerbeer so gut verstanden, dass er sich beeilte, eine solche in der »Wallfahrt von Ploërmel« anzubringen. Aber, sagt die verstimmte Kritik, diese zahlreichen und bunten Elemente amalgamiren sich nicht, diese Bilder lassen weder Verkettung noch Zusammenhang wahrnehmen. — Um so mehr Grund zur Bewunderung, denn dieses Imbroglio erzeugt an sich immenses Interesse, unsere aufgeregte Einbildungskraft spannt ihre Fühlfäden bis zum Extrem und schafft für immer verzweifelnd, den Gedanken des Autors aufzufassen, vermittelst dieses decorativen Apparates sich selbst ein kühnes und rührendes Drama, das tausend Varianten zulässt. Nehmen wir uns daher wohl in Acht, jene Dichtung des »Trovatore« zu tadeln, hüten wir uns vor allem, von der Musik Schlimmes zu denken. Heut zu Tage liegt die Mode im Stil, und ich klage darüber nicht. So viele Vulgaritäten und Platituden mussten eine Reaction hervorbringen. Sie ist bereits eingetreten; wir brauchen nur sie zu ermuthigen. Streben wir überdies dahin, dass die Integrität der Gattungen aufrecht erhalten und nicht aus der Oper eine Symphonie werde. Es mag sein, dass Verdi im »Trovatore« eine Sprache spricht, welche nicht die Mozart's oder Racine's ist; aber auch dieser herbe und männliche Genius versteht es, wenn sich die Situation bietet, diese fest zu erfassen. Verdi ist was man einen Mann vom Theater nennt. Man kann in der Musik, wie im übrigen in hohem Grade dramatische Gewandtheit besitzen und doch sonst ein mittelmässiger Schriftsteller sein, während man dagegen ein vollendeter Stilist sein und doch nichts von der Bühne verstehen kann. Wir besitzen Schöngeister, feingebildete und köstliche Talente von allen Färbungen, wir haben solche, denen es gelingt, zu rühren, die durch Nachbrüten und Sichabquälen es dahin bringen, dass sie wahre Thränen zu vergiessen scheinen. Die Schüler unseres Zeitalters möchten auf solche Art zu den Meistern von ehedem emporsteigen; aber das Unglück will, dass alle diese eine Pleiade oder Coterie ausmachenden glänzenden Rhetoriker die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft nicht kennen, und wenn sie sich der Oper zuwenden, nur symphonische Ausarbeitungen zu Stande bringen. Wenn das Théâtre-Italien daran festhält, uns die Berechtigung seines Bestehens nachzuweisen, so gebe es »Aïda«. Eine gute und gründliche Inscenirung des letzten Werkes, des Hauptes der gegenwärtigen Schule, würde unserem Publikum gegenüber die beste Empfehlung sein; aber man müsste darauf die nöthige Zeit verwenden, die Vertheilung der Rollen überwachen, die Ensembles sorgfältig einüben, weder die Decorationen noch die Costüme vernachlässigen, mit einem Worte, dieser pharaonischen Partitur den Pomp der grossen Oper zuwenden, den sie erheischt. Das Publikum von Paris wird dann sehen, wie es mit dem Charakter des neuen Werkes steht, und ob es wahr ist, dass die schon im »Don Carlos« bemerklichen germanischen Tendenzen in ihm so sehr betont sind. Von Haydn's und Mozart's Zeiten bis zu Rossini zog Italien Deutschland an sich; künftig geht jenes in diesem auf.

Warum will man uns zwingen, diesem Einflusse uns hinzugeben, uns, die wir im Gegentheile nur das eine im Auge haben sollten: in allen Punkten unsere Nationalität rein zu erhalten, welche so viele Unglücksfälle und Verirrungen uns nur um so theurer machen. Frankreich liebt die Künste leidenschaftlich; mitten im Tumulte der politischen Parteien, im Widerstreite der materiellen Interessen und selbst während des Krieges blieb seine Vorliebe für die Musik ungeschwächt. Daraus aber, dass dies Gefühl, einst unser Stolz, jetzt unser Trost und unsere Hoffnung ist, folgt für die Direction der Volks-Concerte keine Berechtigung, dasselbe zum Vortheile wenig bekannter Namen der kleinen Weimarer und Bayreuther Schule auszubeuten. Das Publikum des vergangenen Jahres gab dem sogenannten »Meister der Zukunft« in aller Form seinen Laufpass; in diesem Jahre bringt man ihn uns wieder, und mit ihm den rührigsten seiner Proselyten. Der »Tanz der Waldnymphen«, welcher in der zweiten Matinée des Circus aufgeführt wurde, ist ein Stück aus einer Symphonie von Joachim Raff, betitelt: »Im Walde«. Das Scherzo unterscheidet sich durch nichts von den gewöhnlichsten Scherzi; es ist als Mendelssohnscher Abklatsch seinen Mustern nachgeschrieben und würde ohne das Fabrikzeichen bei uns nie Eingang gefunden haben. Es scheint, dass wir an dem Götzen selbst noch nicht genug haben, wir huldigen auch noch den Tempeldienern. In diesem Sinne verdient Joachim Raff allerdings die Berücksichtigung der Anbeter; Niemand versteht besser als er in jenes Lied einzustimmen. Wiewohl ein ziemlich mittelmässiger Componist gehört der Autor des Waldnymphen-Tanzes doch zu denen, die ihr Geschäft verstehen. Ein leidenschaftlicher Sectirer und gewandter Praktiker zugleich hat er stets gleichzeitig neben seinem Eifer und Fanatismus eine Anzahl von Modulationen und Dissonanzen zur Verwendung für den Dienst der guten Sache.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

(Fortsetzung.)

A. Biehl liefert uns in seinem Op. 32 **Studien in fortschreitender Schwierigkeit zur gleichmässigen Ausbildung beider Hände.**[3]) Es sind 6 Hefte, von welchen mir nur die beiden letzten vorliegen. Was nun die »gleichmässige Ausbildung« betrifft, so muss ich bemerken, dass schon im fünften Hefte die linke Hand merklich, im sechsten aber ganz entschieden zurücktritt, so dass in dieser Beziehung der Titel nicht gerechtfertigt erscheint. Abgesehen hiervon sind die Etuden recht brauchbar. Das fünfte Heft giebt uns zunächst eine tüchtige Studie für die schwächeren Finger der rechten Hand. Die zweite Nummer, an und für sich ganz nett und hübsch gemacht, rief mir lebhaft mein im Eingange besprochenes »Warum?« ins Gedächtniss. Man vergleiche doch die bekannte Toccata in B von Clementi, oder die Etude Nr. 29 von J. B. Cramer; leisten sie nicht in ebenso trefflicher Form das Nämliche? Ausserdem möcht' ich den Verfasser auf folgendes aufmerksam machen: Das Stück ist heiter, neckisch — was hat ihn veranlasst, dasselbe mit einer Plagal-Cadenz zu schliessen? Dieselbe ist seit Bach und Händel stets als etwas Feierliches, Ernstes angesehen worden, und ich halte es nicht für gut, dergleichen Charakteristisches durch häufigen, gleichgültigen Gebrauch zu verwischen. Die dritte Nummer bringt Octavenübungen für beide Hände, die vierte gebrochene Ac-

3) Studien für das Pianoforte in fortschreitender Schwierigkeit zur gleichmässigen Ausbildung beider Hände von A. Biehl. Op. 32. Hamburg, G. W. Niemeyer. Heft V. VI. (1968—69.) Nr. 33—40. Folio. à 15 Seiten, à Mk. 2.

corde und die fünfte, Nr. 37 der ganzen Sammlung, übt die schwachen Finger der linken Hand. Das sechste Heft beginnt mit einer grossen recht nützlichen Studie; die linke Hand führt ruhigen Gesang, die Rechte spielt dazu Accordbrechungen in der Weise, dass der zweite und dritte oder zweite und vierte Finger zugleich anschlagen; hätte auch die linke Hand diese Figur zuweilen, so wäre es eine treffliche Vorübung für manche Sätze von Beethoven, z. B. Op. 2 III letzter Theil. Die nächste Nummer bringt Terzengänge, an welchen sich gleichfalls die Linke mehr betheiligen müsste; die letzte Nummer endlich ergeht sich in weitgriffigen Accordbrechungen mit Nebennoten, recht unbequem und eben deshalb übend. Wenn nun auch der musikalische Gehalt in beiden Heften nicht eben sehr bedeutend genannt werden kann, so ist er doch keineswegs so gering, dass man nicht, mit Rücksicht auf den Uebungszweck, sagen müsste: der Verfasser hat recht Tüchtiges geleistet. Der Druck ist sehr sorgsam, die Ausstattung sehr schön.

Von **Anton Krause,** einem der tüchtigsten Pädagogen unter den Claviercomponisten, liegen mir 9 Hefte vor. Neun Hefte! Und doch kommt mir bei denselben der Gedanke an das »Ueberflüssig« bei Weitem nicht in dem Grade, wie bei vielen anderen Etuden. Unser Verfasser setzt sich öfters ein ganz bestimmtes Ziel vor; in einem Hefte sorgt er für Triller, in einem anderen für gebrochene Accorde, im dritten für die Gelenkigkeit der linken Hand. Wer nun fühlt, dass ihm dies und jenes fehlt, also vor Allen der zukünftige Virtuose, braucht nicht in so und so vielen Heften seinen Uebungsstoff zusammen zu suchen — er greife hier zu! Beginnen wir mit Op. 2, **Etuden zur Ausbildung des Trillers,**[4]) zwei Hefte. Ich will hier zunächst bemerken, dass mir die Nr. 4 so wenig Beziehung zum Triller zeigt, dass ich sie lieber missen möchte. Die übrigen 9 Nummern behandeln aber, ohne einen mit *tr* bezeichneten Takt aufzuweisen, den Triller fast erschöpfend. Beide Hände und alle Finger sind dabei gleichmässig berücksichtigt; es finden sich Triller mit gehaltenen Tönen derselben Hand zugleich, Doppeltriller etc. Es finden sich auch musikalisch recht hübsche Nummern darunter; wenn meist der Uebungszweck stark hervortritt, so stört mich das weniger bei einer solchen Sammlung, welche so klar ein bestimmtes Ziel der Technik erreichen will. Diese Trillerschule, für deren Vollendung ich mir indessen noch ein drittes Heft, namentlich wegen des mehrfachen Trillers, denken kann, sei hiermit den nach Virtuosität Strebenden bestens empfohlen.

Weniger kann ich mich mit des Verfassers Op. 4, **Uebungsstücke für Anfänger,**[5]) befreunden. Es sind Etuden der leichtesten Art, ohne allen Reiz für den Spieler; ich meine, der Anfänger komme hier doch schneller zum Ziele, wenn er die betreffende Fingerübung als solche allein spielt; Takteintheilung und Vortrag vergrössern ihm die Mühe, ohne dass der Inhalt entschädigt. Ich bin im Allgemeinen der Ansicht, dass man den Schüler in den ersten Stunden nur Uebungen, dann aber wirkliche Musik, und seien es die einfachsten Volkslieder oder dergl. neben den Uebungen spielen lasse. Für den Dilettanten treten später an die Stelle der technischen Uebungen die Etuden; der zukünftige Virtuose muss allerdings beides studiren.

Die **10 Etuden** Op. 5,[6]) zwei Hefte stehen auf höherer Stufe; sie machen bedeutendere Ansprüche an die Technik und bieten viel mehr musikalisches Interesse. Wenn sie auch Nichts enthalten, was nicht von Anderen auch schon geboten wäre, so sind sie doch zur Abwechselung entschieden empfehlenswerth.

Mit unsers Verfassers Op. 9, **zwölf Etuden in gebrochenen Accorden,**[7]) zwei Hefte, befinden wir uns wieder auf der Bahn, auf welcher ich ihn so gern sehe: es geht einem bestimmten Ziele zu, es ist ein bestimmter Zweig der Technik, den er gründlich durchnimmt. Hier würde ich mir statt der zwei Hefte recht gern vier gefallen lassen: eines noch vor den hier vorliegenden, und ein Schlussheft. Das erstere hätte die leichtesten Formen der gebrochenen Accorde, durch eine Octave, zu bringen und zwar etwas methodisch: in einigen Nummern nur in der Form des Terzquintaccordes, dann als Terzsext- und endlich als Quartsextaccord, damit der Uebende erst mit einer Art des Fingersatzes recht vertraut würde, ehe er zu einer andern schritte. Das Schlussheft müsste die Brechungen durch zwei und mehr Octaven in den schwierigen Tonarten enthalten. Eine solche vollständige »Schule der Accordbrechungen« würde ich als eine wirkliche Bereicherung unserer instructiven Literatur ansehen, und ich wüsste nicht, wer sie uns besser bieten sollte als A. Krause. Einstweilen begnügen wir uns mit den zwei Heften, welche in ihren zwölf Nummern nicht nur reichen Uebungsstoff, sondern auch gut musikalischen Kern bieten. Namentlich ist noch hervorzuheben, dass beide Hände gleichmässig bedacht sind. — Endlich kommen wir noch zu

Op. 15, **10 Etuden zur Ausbildung der linken Hand,**[8]) zwei Hefte. Zwar sollte die Theorie dagegen protestiren, eine Hand speciell ausbilden zu wollen. Muss nicht der Triller, die Tonleiter, das Octavenspiel, die Accordbrechung etc. ebenso gut von der Linken wie von der Rechten gelernt werden? Da uns indess die Praxis lehrt, dass die Linke doch immer etwas stiefmütterlich behandelt wird, so lassen wir uns eine besondere Rücksichtnahme auf dieselbe gefallen. Die erste Etude enthält Tonleiterläufe für die linke Hand und könnte wohl entbehrt werden. Die zweite aber benutzt namentlich den kleinen Finger und Daumen auf den Obertasten, die dritte bringt in tonleiterartigen Gängen allerlei raschen Wechsel der Handstellung, die vierte ergeht sich in nachschlagenden Octaven, die fünfte macht sich viel auf den Obertasten zu schaffen und bringt Vielerlei, namentlich auch Terzengänge. Mit der sechsten, welche neben Tonleitergängen allerlei andere Figuren verlangt, beginnt das zweite Heft. Nr. 7 bietet gebrochene Accorde, zum Theil in weiten Lagen. Nr. 8 übt unter Anderem Octavenläufe, Nr. 9 Sprünge, Nr. 10 verschiedenen eigenthümlichen Fingersatz. Der musikalische Gehalt der Etuden ist nirgends so gering, dass nicht auch der schon musikalisch Gebildete sie gern spielen sollte. Im letztgenannten Werke des Hrn. Krause ist namentlich im zweiten Hefte der Druck etwas enger als zu wünschen; im Uebrigen sind alle Hefte sauber und correct.

---

4) Etuden zur Ausbildung des Trillers für das Pianoforte von Anton Krause. Op. 2. Zwei Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (9122—23.) Folio. 11 u. 15 S. Pr. à Mk. 2.

5) Uebungsstücke für Anfänger im Pianofortespiel von demselben. Op. 4. Ebds. (9282.) Folio. 19 S. Mk 2. 50.

6) Zehn Etuden für das Pianoforte von demselben. Op. 5. Zwei Hefte. Ebds. (9437—38.) Fol. 15 u. 19 S. à Mk. 2. 50. (Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig.)

7) Zwölf Etuden in gebrochenen Accorden für das Pianoforte von Anton Krause. Op. 9. Zwei Hefte. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. (82 ab.) Folio. 15 und 17 S. Pr. Mk. 2. 25, Mk. 2. 50.

8) 10 Etuden für das Pianoforte zur Ausbildung der linken Hand von demselben. Op. 15. Heft 1. 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (10596—97.) Folio. 14 u. 15 S. Pr. à Mk. 2. 50.

(Schluss folgt.)

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël.**)

Zweite Folge.

Sechsstimmige Madrigale (1579—1594).

(Schluss.)

XIII.

[1587] **I FVRTI** | AMOROSI | A SEI VOCI | DI GIROLAMO BELLI | D'ARGENTA | Con Noua Gionta ristampati, & corretti. | CON PRIVILEGIO. [Vignette mit der Umschrift: AEQVE BONVM ATQVE TVTVM.] In Venetia, Presso Giacomo Vincenzi. | M. D. LXXXVII.

[Biblioth. Cassell. Mus. Quarto 78, 13.]

In Quarto. Canto A—D. Tenore E—H. Alto I—M. Basso N—Q. Quinto R—V. Sesto X—Z. Aa.

[In der von Venedig 1. Juli 1587 datirten Vorrede widmet der Componist diese neue Ausgabe seiner sechsstimmigen Furti amorosi dem Herzog von Mantua, dem er schon die frühere Ausgabe zugeeignet hatte.]

TAVOLA (in fine).

1. *Leuata era a filar*
2. *Qual fia rimedio*
3. *Qual presso a luci d'onde*
4. *Dolci labbra amorose*
5. *Viuo sol di speranza*
6. *Leggiadra BIANCA*
7. *Non é ch'il duol mi scema*
8. *Questa crudele e dura*
9. *Vid'io la bella Bianca*
10. *Fera gentil*
11. *V'na bianca Ceruetta*
12. *Lasso perche mi fuggi*
13. *Apriua il sen*
14. *Nel dilettoso prato*
15. *S'ingiust'e quell'ardore*
16. *All' apparir*
17. *Se dentro al petto*
18. *Voi polita e leggiadra*
19. *Ch'il crederia sognando*
20. *Amor perche non fai*
21. *La mia leggiadra* (Prima parte)
22. *Cupido orsu* (Seconda parte)
23. *Mentre tutta uezzosa*
24. *Standomi un giorno solo*
25. *All' hor che Filomena*
26. *Pel continuo timor*
27. *Quando tal' hora*
28. *M'arde la verde fera*
29. *Flora di vaghi fiori*
30. *Dolce mio ben amor mio caro.*

Zweite Folge. — Register. — I—XIII.

Anerio, Felice I, 21.
Asola, G. Matth. I, 13.
Baccusi, Hippol. I, 1. II, 7. IV, 7.
Balbi, Lud. I, 26. II, 13.
Balsamino, Simone **XII, 1—20.**
Beltasio, Paolo III, 29.
Bell(h)auer, Vicenzo V, 2, h. VI, 7.
Belli, Girolamo **XIII, 1—30.**
Bertani, Lelio I, 25. II, 14. III, 7.
Bonini, Pier' Andrea I, 17. II, 20. IV, 6.
Bozi, Paolo I, 11.
Cauaccio, Gio. I, 9. II, 11. III, 27.
Columbano, Oratio I, 6.
Corfini, Jacopo III, 25.
Correggio, Claudio da V, 2, c. VI, 1. 6. 9. 11.
Costa, Gasparo I, 24.
Croce, Giouanni, (Chioggioto) I, 16. II, 18. **IX, 1—11** (= 21 Stücke).
Donati, Baldas. V, 2, d.
Dragoni, Gio. Andrea **VIII, 1—9** (= 21 Stücke).
Eremita, Giulio I, 14.
Felis, Stefano II, 19.
Florino, Hippol. III, 20.
Florio, Gio. I, 19. II, 6.
Gabrieli, Andrea V, 2, a. VI, 12.
Gabrieli, Giouanni I, 4. IV, 8.
Gastoldi, Gio. Giacomo I, 27.
Giouanelli, Ruggiero I, 23. III, 16.
Ingegneri, Marc' Antonio II, 15. VI, 4.
Isnardi, Paolo III, 24.
Lasso, Orlando II, 3. VI, 2. 10.
Leoni, Leon I, 26. II, 16.
Lucatelli, Gio. Batt. III, 3.
Luzzaschi, Luzzascho III, 13.
Macque, Gio de I, 7. III, 5.
Malnezzi, Christofano **VII, 1—19.**
Marenzio, Luca I, 6. III 1(a—c). IV, 11.
Massaini, Tiburtio I, 12. V, 1. 2, f—g. 4—6. 10—12.
Meldert, Leonardo III, 6.
Millenille, Aless. III, 23.
Mira, Leandro III, 28. IV, 9.
Monte, Filippo di I, 15. III, 4. **IV, 1 (a—g).** V, 9 (a—b).
Moscaglia, Gio. Batt. III, 31.
Mosto, Gio. Batt. II, 4. VI, 3. 5. 6.
Nanino, Gio. Maria II, 10. III, 8.
Nicoletti, Filippo III, 30.
Orlandini, Antonio III, 9.
Palestina (sic), Gio. I, 29.
Pallauicino, Bened. II, 2.
Parma, Nicolo **XI, 1—22.**
Peruue, Nicolo III, 17.
Porta, Costanzo I, 28. II, 9. III, 2.
Preti, Alfonso I, 5.
Reggio, Spirito da III, 15.
Rore, Cipriano de IV, 5. 12, a—d.
Rota, Andrea II, 5. III, 26.
Rouigo, Francesco III, 12.
Roy, Bartolomeo III, 18.
Sabino, Hippol. I, 2.
Soriano, Francesco III, 14.
Spada, Vicenzo **X, 1—17** (= 22 Stücke).
Spontone, Barthol. II, 12.
Stabile, Annibal I, 10. III, 11.
Striggio, Alessandro I, 18. II, 1. IV, 10. V, 13. VI, 14 (a—g).
Trombetti, Ascanio III, 21.
Vecchi, Oratio I, 3. II, 8. III, 19. IV, 2—4. V, 2, e. 3.
Vinci, Pietro VI, 13.
Virchi, Paolo III, 22.
Wert, Giaches II, 21. III, 10.
Zanotti, Camillo II, 17.
Zerto, Gasparo I, 22.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Heidelberg.** Am Schluss der musikalischen Saison unserer Stadt sei ein kurzer Rückblick auf die Leistungen gestattet. Der Instrumentalverein unter der Leitung des Director Boch veranstaltete die üblichen sechs Abonnementconcerte und zwei Concerte für die Mitglieder des Museums, dazwischen fielen Productionen des Florentiner Quartetts von Jean Becker, des Vocalquartetts der schwedischen Sängerinnen und ein Concert zum Besten eines kranken Schriftstellers, von der württembergischen Kammersängerin Frau Marlow gegeben. Den Concerten letzterer Art schenkt das hiesige Publikum wenig Aufmerksamkeit, nur einem neuen bedeutenden Künstlernamen oder grosser Reclame vorher gelingt es den Saal zu füllen. Jean Becker spielte vor wenig Zuhörern, dieselbe Erfahrung machten die Uebrigen, und ist die Ursache davon theils in dem Mangel an echt musikalischem Sinn des Publikums zu suchen, theils darin, dass die grossstädtischen hohen Eintrittspreise nicht im Verhältniss stehen zu den Ansprüchen, die man in der kleinen Stadt an die kunstgebildeten Concertbesucher stellen darf. Wenig geschieht auch von Seiten der Universität zur Förderung musikalischer Bildung und zur Pflege musikalischen Lebens in der Musenstadt, denn die Zulassung von Ludwig Nohl als Docenten für Geschichte und Wissenschaft der Musik kann nicht in diesem Sinne betrachtet werden. Ausserdem hat der akademische Musikdirector nur die Verpflichtung, die Studirenden der Theologie im Choralgesang zu unterweisen und die Orgel zu spielen beim Universitätsgottesdienst. An das Nächstliegende, an die Gründung eines akademischen Gesangvereins und damit verbundenen Unterrichtes im Chorgesang, dachte bis jetzt Niemand, obgleich man es diesen Winter sehr beklagte, dass die Productionen des gemischten Chores eine untergeordnete Rolle spielten, aus Mangel an Männerstimmen. Der bestehende gemischte Chor ist gewissermassen nur ein Anhängsel des Instrumentalvereins. Er beginnt die Proben im November, hört damit auf am Schluss des Wintersemesters und ruht den Rest des Jahres aus. Unter diesen Verhältnissen kann sich kein tüchtig geübter Grundstock des Chores bilden, der es ermöglichte, grössere Chorwerke in kurzer Zeit zu studiren, und so bewegt sich das Programm der Aufführungen in engen Grenzen, bringt selten Neues, aber häufige Wiederholung des früher Aufgeführten. Diesen Winter wurde die »Walpurgisnacht« von *Mendelssohn* gesungen, Erlkönigs Tochter, Ballade für Solo, Chor und Orchester von *Niels W. Gade*, der 23. Psalm von *Schubert* und Blanche de Provence von *Cherubini* für Frauenchor. Unter den Leistungen des Orchesters zeichnete sich die Aufführung der D moll-Symphonie von *R. Schumann* und der Suite in Canonform für Streichorchester von *O. Grimm* besonders aus. Beide Compositionen waren fein und sorgfältig einstudirt. Von Symphonien wurden ausserdem noch gespielt. D-dur und Eroica von *Beethoven*, Jupitersymphonie C-dur von *Mozart*, A-moll von *Mendelssohn*, G-dur von *Haydn*, dann Ouvertüren von *Mozart*, *Beethoven*, *Cherubini*, *Weber*, *Reinecke*. Neu waren *Mendelssohn's* Ouvertüre zur »Heimkehr aus der Fremde« und die Friedensouvertüre von *Reinecke*, welche er im zweiten Abonnementconcerte selbst dirigirte. Seine Leitung konnte jedoch den Erfolg einer Composition nicht erhöhen, die bei guter Arbeit die schwächste Erfindung aufweist. Das einzige Bedeutsame darin, die herrliche Melodie des Chors »Seht, er kommt mit Preis gekrönt«, aus Händel's Judas Makkabäus entlehnt, nimmt sich wunderlich genug aus am Schluss der Ouvertüre in dem Aufputz moderner Instrumentirkunst. Für die Claviervorträge hatte Reinecke das D dur-Concert von *Mozart* gewählt, zwei hübsche Solostücke »Nocturne und Gavotte« eigner Composition und »Am Springbrunnen« von *R. Schumann*. Vollendet schön in jeder Hinsicht war des Künstlers Spiel in den kleinen Stücken, für das Concert fand er die Stimmung nicht. Den heitern, von süssen Melodien überquellenden Sätzen gab er eine elegisch-sentimentale Färbung, lange Cadenzen im modernsten Bravourstil ausgearbeitet und Zusätze von Verzierungen im Andante wirkten störend. Wann werden die Musiker begreifen, dass ein Kunstwerk nur in der Form, wie es der Meister erdachte, die volle Wirkung üben kann! In der bildenden Kunst ward dies längst als Regel festgestellt. Glücklicher gelang einem Andern die Interpretation *Mozart*'scher Claviermusik. Capellmeister Frank aus Mannheim spielte im vierten Abonnementconcert mit Herrn Hänlein das Concert in Es-dur für zwei Claviere frisch und feurig, dabei mit grosser Innigkeit und Weichheit. Die eingelegten Cadenzen waren kurz, hielten sich streng innerhalb der Grenze Mozart'scher Compositionsweise für das Clavier und erhielten einen überraschenden Reiz in der Cadenz des Schlusssatzes durch die geistvolle Verwen-

dung einiger Motive aus andern Concerten Mozart's. Das Publikum zeigte sich sehr empfänglich für den Zauber der Mozart'schen Melodien, und durften die Clavierspieler mit sicherem Erfolg sich an die Hebung des Schatzes wagen, der in der bedeutenden Zahl noch unbekannter Clavierconcerte des grossen Meisters verborgen liegt. Die Cellisten W. Lindner aus Karlsruhe und der sächs. Kammervirtuose Cossmann bewahrten noch ihre Meisterschaft in Solovorträgen. Unter den Sängerinnen, die sich hören liessen, erntete Frl. Schwarz, Hofopernsängerin aus Karlsruhe, reichen Beifall für den einfach schönen, warm empfundenen Gesang mehrerer Lieder von *Brahms*, *Chopin*, *Rubinstein* und *Schumann*.

* **Kopenhagen,** 18. Febr.*) In der letzten Zeit wurden hier mehrere Concerte veranstaltet, so von Herrn Franz Bendel in der vorigen und in dieser Woche; dieselben enthielten nur Pianoforte-Compositionen, deren Hauptzahl das Interesse der Zuhörer fesselten. Der Concertgeber, der vor ungefähr 14 Jahren einen längeren Aufenthalt hier machte, war bei seinem jetzigen Auftreten schon dem grössten Theile unseres Publikums als bedeutender Virtuose bekannt, und seine diesmaligen Leistungen sind fast alle der Art, dass sie nur noch seinen Ruf vergrössern können. Besonders in der Ausführung *Liszt*'scher und *Schumann*'scher Werke leistet Bendel Grossartiges und Schönes, und er hat auch in der Wiedergabe dieser Meister am häufigsten Gelegenheit seine ausserordentliche Technik und seinen energischen Vortrag zu verwerthen; seine Ausführung der Etudes symphoniques von *Schumann* und der Phantasie über den »Propheten« von *Liszt* gehörte jedenfalls bis jetzt zu seinen Glanzleistungen, während ihm der Vortrag *Beethoven*'scher Sonaten (D-moll, Op. 31 und Cis-moll, Op. 27) weniger gelang. Die beiden Concerte Bendel's waren sehr besucht; morgen Abend giebt er ein drittes, in dem er, von den Herren A. Svendsen (Violine) und F. Bendix (Cello) unterstützt, ein Trio seiner eigenen Composition dem Publikum vorführen wird. Ausserdem wird er Mehreres von *Beethoven* (As dur-Sonate Op. 26), *Liszt* (Propheten-Phantasie und Rhapsodie) und *Schumann* (Noveletten) vortragen. — Den 24. Febr. giebt N. W. Gade, vom Musikverein unterstützt, ein Concert, in dem unter andern seine »Kreuzfahrer« zur Ausführung gebracht werden. — Im königlichen Theater bereitet man die Aufführung von *Gluck's* »Iphigenia in Aulis« vor und gedenkt dieselbe am 19. April zu geben, da es an diesem Tage 100 Jahre sind, dass diese Oper zum ersten Male in Paris aufgeführt wurde. Gleich darauf wird man die »Iphigenie auf Tauris«, deren Einstudirung einen Theil des Winters in Anspruch genommen hat, dem Publikum vorführen. In der Zwischenzeit wird man auch ein anderes Jubiläum begehen, indem als Erinnerung an den 100jährigen Geburtstag des 1842 verstorbenen C. F. Weyse am 5. März sein Singspiel »Der Schlaftrunk« gegeben werden soll. Uebrigens hat man im genannten Theater wieder *Cimarosa's* »Heimliche Ehe« aufs Repertoir gebracht, deren Ausführung als recht gelungen zu bezeichnen ist, namentlich in Bezug auf die Tenorpartie (Jastrau) und die Rolle des Geronimo (Schram). Im »Hans Heiling« hat Christoffersen die Partie Conrads übernommen und singt sie theilweise sehr schön. *A. R.*

* **Paris.** Für die hier bestehenden Theater wurden die Subventionen auf das Jahr 1875 in nachstehender Weise normirt: Grosse Oper 800,000 Frcs., Théâtre Français 240,000 Frcs., Opéra comique 140,000 Frcs., Théâtre Lyrique 100,000 Frcs., Odéon 60,000 Frcs.

* **Stuttgart.** Der Verein für classische Kirchenmusik brachte in seiner Aufführung am 8. März in der Stiftskirche Fuge (Es-dur) für Orgel von *J. S. Bach*, Choral »Es ist ein Ros' entsprungen« vierstimmig gesetzt von *Michael Prätorius*, Motette »In den Armen dein« fünfstimmig von *Melchior Franck*, Symphonia sacra »Fili mi Absalon« für eine Bassstimme mit Orgelbegleitung von *Heinr. Schütz*, Choralmotette für fünfstimmigen Chor »Herr, wenn ich nur dich habe« von *Joh. Michael Bach*, und in der zweiten Abtheilung Auszug aus dem Oratorium »Theodora« von *G. Fr. Händel*.

* **Triest,** 24. März. *E. B.* Am 18. und 21. März fanden zwei Concerte statt, die Felix Godefroid im hiesigen städtischen Theater veranstaltete. Godefroid entzückte durch seine meisterhafte Behandlung der Harfe, seine warme poetische Vortragsweise. Er spielte durchaus nur Eigenes, meist sehr bekannte Piècen, doch auch mehrere Compositionen neuesten Datums. Unter den letzteren gefiel »Chant des Exilés« besonders, auch eine Phantasie über Motive des Freischütz interessirte sehr. In Godefroid's Begleitung fanden wir einen jungen aus Florenz gebürtigen Geiger Guido Papini, der uns zu den grössten Hoffnungen zu berechtigen scheint. Papini imponirt durch sein immenses technisches Können, und durch die, bei seinen Landsleuten sonst nicht leicht zu findende Ruhe, mit der er Alles executirt. Dabei zeigt sein Spiel ein schönes empfindendes Pulsiren, das überall im Herzen der Zuhörer ein Echo findet. Papini spielte Pièçen von *Rubinstein*, *Vieuxtemps*, *Bazzini*, *Wieniawski*, die Gigue aus der Sonate von *Rust* und mehrere nicht üble Stücke eigener Composition. Den pianistischen Theil dieser Concerte hatte Herr Ducci, der Eigenthümer des bekannten grossartigen Clavier-Depots in Florenz, übernommen. Herr Ducci hat es nicht nöthig ein guter Pianist zu sein und ists auch nicht, namentlich geht es ihm mit dem Accompagniren schlimm.

*) Blieb aus Versehen liegen. *D. R.*

* [Neue Opern.] Von dem Componisten der heroischen Oper »Harald, der letzte Sachsen-König«, Hrn. G. Dullo zu Königsberg i. Pr., wird in der Woche nach Ostern eine neue komische Oper »Eben Ari oder die feindlichen Nachbarn« auf der Bühne des dortigen Stadttheaters zur ersten Aufführung gelangen. — Edv. Grieg arbeitet gegenwärtig an einer Oper, deren Text er aus der Feder von Björnstjerne Björnson erhalten hat.

* Todesfälle: Zu Kopenhagen ist am 20. März der Componist H. C. Lumbye gestorben.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Almanach musical. 1874. Musique, danse, dessins, publications nouvelles, gravures, poésie. Gr. in 8⁰, 32 p. Paris, libr. Hartmann. (23 févr.)

Comettant. — Francis Planté, portrait musical à la plume; par *Oscar Comettant*. In-8⁰, 35 p. Paris, au Ménestrel. 1 fr. (5 mars.)

Douhle. — Les Souffrances du violoniste; par *Lucien Douhle*, avocat. In-32⁰, 40 p. Paris imp. Meyrueis. (2. mars.)

Langhans. — Die Königl. Hochschule für Musik und Fr. Chrysander's Urtheil über dieselbe. Von *W. Langhans*. Separat-Abdruck aus der Berliner Musik-Zeitung »Echo«. Berlin, Verl. von Robert Oppenheim. 1874. gr. 8⁰. 8 S. 2½ Sgr.

Müller, A. — Wegweiser für den Unterricht im Clavierspiele in engster Verbindung mit der Allgemeinen Musiklehre. Mit eingefügter Harmonielehre. Nach methodischen Grundsätzen praktisch-theoretisch bearbeitet und zum Gebrauche für Lehrende und Lernende herausgegeben von *August Müller*, Organist in Ems. Ems 1872. Selbstverlag des Verfassers. gr. 8⁰. 2 Bll. X, 415 S. (Kam erst jetzt in den Handel.) Pr. 2 Thlr. (direct vom Verfasser bezogen 1 Thlr.)

Raffler. — Manuale zum Gebrauche für die Sänger auf kath. Musikchören beim vormittäg. Gottesdienste. Nebst einem Anh. von Gebeten bei der heil. Messe. Von Cust. *Konr. Raffler*. Regensburg, Pustet. 1874. 8⁰. VIII, 190 S. Mk 0, 60.

Ramann. — Franz Liszt's Oratorium Christus. Eine Studie zur zeit- u. musikgeschichtl. Stellung desselben von *L. Ramann*. Mit Notenbeispielen u. dem Text des Werkes. Weimar 1874, Kühn. gr. 8⁰. 137 S. Mk. 2. 50.

Kataloge über Bücher und Musikalien.

Verzeichniss aller bis Ende 1873 zur Veröffentlichung gelangter Verlagswerke von E. W. Fritzsch in Leipzig. 8⁰. 36 S. Ein musterhafter Verlagskatalog, wie wir ihn von jeder Firma veröffentlicht sehen möchten. Derselbe verzeichnet zunächst die Musikalien in alphabetischer Reihenfolge mit Beifügung der Plattennummern, der Jahreszahl des Erscheinens, des Formates, Umfanges und Preises, ferner der Titel der einzelnen Stücke in einem Hefte mit Angabe der Vorzeichnungen und des Zeitmaasses derselben. Darauf folgt eine besondere Aufstellung der Textdichter, eine systematische Uebersicht der Musikalien, sodann Verzeichniss der Bücher und Schriften. Von bibliographischem Gesichtspunkte aus bleibt zu wünschen, dass die Titel der Musikalien und Bücher noch genauer nach den Originalen wiedergegeben wären z. B. so: Dr. Carl Fuchs (zur Uebersicht vor- oder übergedruckt) — 1. Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst. Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde an der königlichen Universität zu Greifswald. Von *Carl Fuchs*, Organist an St. Nicolai in Stralsund. October 1870. 8⁰. 143 S. (nicht 72 Blatt). (Erschien ursprünglich im Verlage etc.). 2. Virtuos und Dilettant. Ideen zum Clavier-Unterricht und über reproductive Kunst. Von *Carl Fuchs*. Mit Noten-Beilage. Stralsund, Verlag der C. Topp'schen Musikalien-Handlung (R. Ohme). 1869. gr. 8⁰. III. 52 S. ⅓ Thlr. — Zweite vermehrte und veränderte Auflage. Ebds. 1870. gr. 8⁰. 2 Bll. 62 S. u. 4 S. Notentafeln. ⅓ Thlr. Ging 1874 in meinen Verlag über. — Die Verlagswerke genannter Handlung sind mit wenigen Ausnahmen der neudeutschen Schule angehörig.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 15. April 1874. **Nr. 15.** IX. Jahrgang.

Der Sophokleische Aias mit Bellermann's Musik.

(Aufgeführt zu Strassburg im Elsass am 2. März d. J.)

(Schluss.)

Da der Contrapunkt die Kunst ist, mehrere selbständige Melodien zu einem wohllautenden mehrstimmigen Satz zu verbinden, so begreift sich, dass zunächst auf die einzelne Melodie in der contrapunktischen Lehre grosses Gewicht gelegt werden muss. Erst durch die Beschäftigung mit der einstimmigen Melodie lernt man alle Verhältnisse der diatonischen Tonleiter ausnutzen und auf die mannigfachste Art mit einander verbinden. Wie wäre es ohne diese Uebung möglich, einstimmige Melodien zu erfinden, die — wie bei Bellermann — ganz an sich schön und interessant zugleich wären? Besonders, wenn der Melodiebildung so enge Grenzen gesetzt sind, wie dies der Fall ist, wenn die verschiedenen Stimmen (Tenöre und Bässe) dieselbe Melodie zu singen haben und nur den ihnen gemeinsamen Raum der Tonleiter benutzen können.

Wo Mehrstimmigkeit bereits in den vocalen Stimmen auftritt (wie in den Chören: Ὦ κλεινὰ Σαλαμίς [Ruhmvoll thronest du, Salamis]; Ἔφριξ' ἔρωτι [Vor Wonne schaudr' ich]; und in dem Doppelchor Ἦ πολλὰ βροτοῖς [Wohl vieles vermag]), da ist der Satz überall wohllautend; natürlich ist da der eigenthümliche Umfang der Stimmen mehr benutzt.

Ein hervorragendes Interesse bieten die melodramatischen Partien, wo Dialog zwischen Schauspielern und Chor stattfindet. Meistens ist das Melodram so gehalten, dass sich die Worte des Schauspielers in ganz freier Art an die Musik anschliessen. An einigen Stellen spricht der Schauspieler seine Worte rhythmisch im strengen Anschluss an die dazu gehörige Musik, wie z. B. Ajas:

Ὁ - ρᾷς τὸν θρα - σὺν, τὸν εὐ - κάρ - δι - ον
Den Muth-vol-len sieh, den Gross-her-zi-gen

Ich glaube, dass gerade diese Stellen die schönste Wirkung erzielen. Man empfindet hier eine innigere Verbindung zwischen Sprache und Musik; das Wort erklingt in viel höherem Ausdruck.

Ich darf nicht versuchen, jeden einzelnen Chor für sich zu charakterisiren. Alle solche Charakteristik kann nur unvollkommen ausfallen. Der Zusammenhang zwischen dem seelischen Gehalte des Wortes und dem seelischen Gehalte der Musik wird auch von dem productiven Musiker mehr gefühlt als gewusst. Wenn ihm gleich die Mittel bekannt sind, mit denen bestimmte psychische Wirkungen erzielt werden, so spielt doch hierin ein Element mit, das über alle erlernbare Technik hinausliegt. Die beseelte charakteristische Melodie wird in ihm erklingen, plötzlich, wie durch Erleuchtung, aus der blossen Vertiefung in den geistigen Gehalt des Textes. Der Quell sprudelt durch eigene Kraft, alles Graben hilft nichts wo kein Wasser ist.

Die Melodien zum Aias haben etwas hervorstechend Reines und Keusches. Das beruht, wenn ich nicht irre, darauf, dass sie mit der charakteristischen Beseelung schon auf die Welt gekommen sind. In ein paar Chören, die sich mir besonders eingeprägt haben, empfinde ich in der Tonfolge, mit der sie anheben, schon die ganze Stimmung. Alles Spätere scheint nur Entfaltung des ersten Anfangs. Dabei bedarf es natürlich keines grossen äusseren Apparates, um die Stimmung, aus welcher der Gesang entsprungen ist, in dem Zuhörer hervorzurufen.

Gewohnt und vielleicht zu sehr geneigt, überall nach Charakteristik, Wahrheit und Stärke des Ausdruckes zu spähen, wollte ich anfangs hie und da etwas vermissen. Aber ich musste mir bald sagen, dass der Text dem Componisten unzerreissbare Fesseln anlegt. Die Musik muss sich wiederholen, wie sich die Strophe des antiken Chores als Antistrophe wiederholt. Die wahrhaftigste und ausdrucksvollste Detailcharakteristik der Strophe wird leicht zur Unwahrheit und direct unpassend in der oft ganz anderen Gegenständen gewidmeten Antistrophe. Wie der Chor dem Gedanken nach ein einheitliches Ganze bildet und ein Thema hat, so steht dem Componisten eine Stimmung zu Gebote, die er wiedergiebt. Aber den einzelnen Entstellungen des Gedankens kann er sich nicht anschmiegen. Er darf ihnen nur nicht widersprechen.

Gleich der Einmarsch des Chores war von grosser Wirkung, und ich hätte mir das nie vorstellen können ohne die unmittelbare Erfahrung.

In bedeutungsvoll schwere Worte klingt die erste Scene aus und in tiefen Gedanken, erschüttert von dem Geschehenen, geht Odysseus ab. Da ist es nun eine unbeschreibliche — Wohlthat, möchte ich sagen, wie ganz frisch und kräftig, nur erst gestreift von drohendem Leid, vertrauensvoll nach dem Führer verlangend, der Chor eintritt und nach dem

kräftigen Rhythmus des Liedes marschirend, seinen Rundmarsch über die Bühne macht und allmälig sich aufstellt.

Die wunderbaren Contrastwirkungen kehren noch mehrfach wieder. Darauf hat sich Sophokles verstanden wie irgend ein Moderner. Nirgends aber greift er uns mehr ans Herz, als eben mitten in der finsteren Tragik, während der verhängnissvolle Entschluss in Aias' Seele reift, sich in sanftem Glanze ein Familienidyll aufthut und alle bösen Geister noch einmal in Schlaf zu sinken scheinen, bevor sie vernichtend hereinbrechen. Dieser sanfte Glanz und idyllische Zauber ist auch über dem darauffolgenden und eng dazu gehörigen Chor ausgegossen in einer weichen labenden Melodie: das wohlige Behagen der friedlichen Heimath ist darin Ton geworden.

Furchtbar ist dann der Contrast zwischen der langen Rede des Aias, der zum Tode geht, und dem Missverständniss des Chores, der ihn genesen glaubt und in jubelnde Freude ausbricht, um sogleich durch den Boten enttäuscht zu werden. Dieser Jubelchor athmet eine wahrhaft taumelnde Lust. Wie der Grieche die Interjectionen im Schmerz nicht spart und des entsetzlichen Wehgeschreis kein Ende ist, so sind hier die Interjectionen des Jauchzens gehäuft. Und die Musik verzehnfacht den Ausdruck dieser Freudenrufe. Der singende Chor bewegte sich rhythmisch in einer Art Tanz durch einander, und die Stimmung der Anfangsworte »Vor Wonne schaudr' ich« theilte sich fast ansteckend dem doch eingeweihten und des tragischen Geschickes gewärtigen Zuschauer mit. Aber was für eine weise Milderung des Entsetzlichen liegt darin!

Nicht minder bewunderungswürdig ist die Kunst, mit welcher der Dichter das Interesse auch nach dem Tode des Aias zu fesseln weiss. Die Frage, die da verhandelt wird, geht uns ja nichts an, und ein Culturzustand berührt uns absolut fremd, in welchem die Pflicht gegen die Todten noch eine Frage ist. Aber keinen Augenblick erlahmte die Spannung, ja die Aufregung. Ich wenigstens war so hingenommen, dass es mir unmöglich wäre über Einzelheiten Rechenschaft abzulegen und das Maass zu bestimmen, in welchem die Musik zu dem Gesammteindrucke beigetragen hat.

Das aber war die allgemeine Empfindung: etwas Grosses hatte sich vor uns offenbart; mit gewaltiger Stimme sprach eine vergangene Zeit zu uns; und wir waren ins tiefste erschüttert.

Sollen solche Wirkungen immer nur auf enge Kreise beschränkt, sollen sie von dem zufälligen Zustandekommen eines Studentenschauspiels abhängig und mit einer einzigen Vorstellung für lange Zeit erschöpft bleiben? Wäre es nicht die würdige Aufgabe einer wirklichen Bühne, den Versuch zu wagen und ihrem Repertoire ein Stück einzuverleiben, das mehr als andere antiken Dramen schon vor dreihundert Jahren neue Lebenskraft in Deutschland bewährt hat? Wenn mich nicht alles täuscht, so hätte auch heute unser Publikum ein näheres Verhältniss dazu als z. B. zur Antigone. Eben deshalb, damit die Möglichkeit der Wiederbelebung auch in weiteren Kreisen klar werde, wünschen wir dringend die Veröffentlichung von Bellermann's Composition.

Strassburg, 29. März 1874. *W. Scherer.*

Neueste Pariser musikalische Zustände.

(Nach Lagenevais.)

[Der Brand der grossen Oper. Der Ausbau des neuen Opernhauses. Das Théâtre-Italien. Die Opéra-Comique. Voci e cantanti von Panofka. Die Tochter der Mad. Angot in den Folies-Dramatiques.]

(Fortsetzung.)

Seit einiger Zeit taucht in der komischen Oper »Richard Löwenherz« wieder auf und bildet dort eine Serie von dreissig bis vierzig schönen Vorstellungen. Die bedeutendste, welcher unsere Generation beigewohnt hat, fällt in das Jahr 1841. Von damals her stammt die orchestrale Auffrischung durch Adolph Adam und dessen berühmtes Tremolo der Saiten-Instrumente zur zweiten Strophe der Romanze. Auch 1856 wurde das Werk gegeben. Die jetzige Wiederaufnahme scheint durch die Umstände herbeigeführt zu sein. »O Richard, o mein König« bot eine zu nahe liegende Anspielung. Das Lied wirkt grossartig, das volle Haus applaudirt jeden Abend, jedoch ohne gerade die monarchische Frage hereinzuziehen; die Debatte bleibt eingeschränkt auf das Publikum und den Sänger. Herr Melchissedek, ein feuriger, sympathischer Blondel mit guter Stimme gehört zum Geschlechte jener Tenor-Barytone oder wenn man will tiefen Tenore, die seit Martin und Chollet in der Opéra-comique sich festgesetzt haben. Wir sahen von ihm im letzten Sommer einen trefflichen Zampa; seine Art, die Rolle des Blondel aufzufassen und durchzuführen, verdient jedenfalls grosses Lob. Herr Duchesne, der den König Richard singt, stellt ihm einen klangvollen hohen Tenor gegenüber, der jedoch in den oberen Tönen zu sehr vibrirt. Im zweiten Acte folgten die Hervorrufe Schlag auf Schlag: mit etwas mehr Mässigung von beiden Seiten wäre Alles in Ordnung.

Aus Anlass dieser neuen Reprise wollen wir jedoch nicht die Memoiren Grétry's durchstöbern und aus denselben einige jener tausend Dummheiten anführen, die dieser Mann von Genie über seine eigenen Werke in Umlauf gesetzt hat. Was in solchem Falle von Belang ist, das ist die auf das gleichzeitige Publikum hervorgebrachte Wirkung und nicht das, was der Autor bei seiner Partitur, sei sie nun mehr oder weniger ein Meisterstück ihrer Gattung, gedacht hat; das versteht sich von selbst. Ein Meisterstück langweiliger Gattung, fügen wir hier offen bei. In der That hat dieser »Richard« sehr gealtert. Die Armseligkeit des Stils, wenn auch durch Adolph Adam's Hand aufgefrischt, ist heutzutage eine ziemlich klägliche Sache. Selbst wenn bei diesem eingeschrumpften, sich überlebt habenden Werke irgendwo die Inspiration durchschlägt, so nehme man sie beifälligst hin, aber ohne lange nach ihrem wahren musikalischen Werthe zu fragen. Was ist zum Beispiele an dem eben besprochenen so berühmten Liede: »O Richard, o mein König!« — ein grosser Anlauf, und dann nichts mehr. Nach einigen Takten bricht die Phrase ab und lässt die Aufregung im Stiche. »Mich quält ein heisses Fieber« ist ebenfalls ein Stück voll Pathos, aber von dem Pathos nach der Melodie des Liedes der »schönen Gabriele«. Man gebe dem Grafen Thibault de Champagne seine naive Melodie zurück, und Adolph Adam nehme sein Tremolo: was bleibt dann von jenem zauberischen Effecte für Grétry? Nein, Grétry ist hierfür nicht der rechte Mann; das Heldenthum fordert einen anderen Stil als den seinigen. Die Personen der Chronik werden unter seinen Händen zu Troubadouren auf einer Standuhr. Seine wahre Natur, sein eigentliches Genie zeigt sich in seinen komischen und nicht in seinen weinerlichen Opern. Was die Zeichnung der Charaktere und die Rundung der Form anbelangt, so ist das »sprechende Gemälde« so viel werth, als ein Lustspiel von Molière. Das Lied des Cassandre »Um einen armen Greis zu

täuschen« erhebt bis zur Leidenschaft, ja bis zum Tragischen die sonst durchaus lächerliche Verzweiflung eines verliebten und betrogenen Sechzigers. Niemand verstand es so wie Grétry, die Greise musikalisch sprechen zu lassen; sie mögen sich nun ärgern, wie der erbärmliche Cassandre, oder munter herumbalgen wie die beiden Gevatter in der »falschen Magie« — alles ist stets naturgemäss und bewundernswürdig. Dabei vergessen wir aber niemals, dass unsere französische Schule allein solche Muster darbietet, und dass das Duett vom »Chambertin« im »Neuen Gutsherrn«, dann jenes in »Meine Tante Aurora«: »Wie, ihr habt gekannt die Liebe?«, eben so gut zu unseren National-Schätzen gehören, wie die Erzählungen von Lafontaine und die Gemälde von Chardin.

»Woran hing aber denn im Jahre 1784 der grosse Erfolg »des Augenblickes? An Richard Löwenherz, indem man hinter »dem Gitter eines Gefängnisses, das dem Thurme des Temple »ähnlich sah, einen unglücklichen und gefangenen König er»blickte. Mit Richard Löwenherz hat Grétry seine Schuld der »Gesellschaft und den Vornehmen abgetragen, deren Günstling »er war. Er hatte eine unsterbliche musikalische Form für die »Bestrebungen aller Blondels aufgestellt, welche mit bewunde»rungswürdiger und doch nutzloser Hingebung unter den »Mauern jenes Gefängnisses sterben wollten, wo die könig»lichen Opfer schmachteten. Wie oft mögen wohl des Abends »in der Tiefe jenes Thurmes, im schmutzigen, von einer qual»menden Lampe erleuchteten Gemache die Gefangenen des »10. Aug. das Haupt erhoben haben, wenn sie von der dunkeln »Strasse her, durch deren Nebel der matte Strahl einer Laterne »schimmerte, eine ferne unsichtbare Stimme singen hörten:

»Verlässt dich jedermann,
»O Richard, o mein König,
»Bleibt dir nur dieser Arm,
»Der retten möchte und nicht kann!«

Ich entnehme diese Stelle einem Buche mit dem Titel: »Ein Musiker in den Ferien« *), das über die Opéra-comique und deren Tendenzen gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts mehrere mit merkwürdig kritischem Geiste geschriebene Blätter enthält. In einem den Erinnerungen an die italienische Komödie gewidmeten Capitel ist die Rolle, welche die Opéra-comique dieser Epoche den Landmann spielen lässt, sinnreich erzählt. Derselbe erscheint Anfangs als Schäfer mit bebändertem Stabe, in Schuhen und Hosen von Seide, jung, gefühlvoll und galant; er heisst Colin und huldigt Coletten. Es ist dies das Reich des Pavillons von Lucienne, Fontainebleau und Trianon, das Reich des Landlebens ohne Landmann. »Nehmt mir diese hässlichen Oelgötzen weg«. Allein dieses girrenden und süsslichen Personals bemächtigt sich alsbald das Drama und nun erscheinen die unbewussten Revolutionäre: Greuze, Sedaine (der Steinschneider), Philidor und Monsigny. Hierauf verschärft sich der Typus: der Landmann wird seinem Erbfeinde, dem Herrn gegenübergestellt, der von nun an — zum grössten Scandale — aufhört, stets die schönste Rolle zu spielen: »Der Gärtner und sein Gebieter« von Philidor, »Das Herrenrecht« von Martini brechen auf der harmlosen Bühne der italienischen Komödie der »Hochzeit des Figaro« die Bahn. Um die unverjährbaren Forderungen der Gerechtigkeit und der misskannten Vernunft geltend zu machen, wird jede Stimme zugelassen, jede Scene dient zur Tribune. Wir befinden uns im Jahre 1762, die italienische Komödie vereinigt sich mit der Opéra-comique. Einen der ersten Erfolge hatte »Der Holzhauer oder die drei Wünsche«, Text von Guichard und Castel, mit Musik von Philidor, jenem grossen französischen Tonsetzer, der später von Grétry ausgestochen wurde. Des Ersteren nun vergessene Werke bekunden eine wahrhaft dramatische Organisation, getragen von einer weit höheren musikalischen Bildung als der seines glücklichen Nebenbuhlers. Philidor ist der Autor des »Zauberers«, des »Hufschmiedes«, der »Ernelinde« und des tüchtigsten Werkes, das ein Musiker von Rameau bis Méhul in Frankreich veröffentlicht hat, des »Carmen saeculare!« Was soll dieser »Holzhauer«? Er kommt, seine Axt auf der Schulter und wischt sich mit dem Aermel den Schweiss ab: »Ach, ich bin ganz durchnässt; ich will einen »Augenblick ausschnaufen: wie sehr sind die armen Leute zu »beklagen! Seit ich auf der Welt bin, arbeite ich in einem fort, »und es geht mir doch nicht besser.« Es folgt hierauf ein Lied von rauher, wilder Energie, ergreifend und schrecklich zugleich, das mit einer Explosion in Dur endigt, deren erste Noten an den Anfang der »Marseillaise« erinnern. Die Wucht der ererbten Last, welche seit Jahrhunderten auf dem armen abgehetzten Jacques ruht, und die ihn das Werkzeug, womit er für einen anderen arbeitete, so schwer erscheinen liess, ist mit Lebenswahrheit und wunderbarem musikalischen Talente ausgedrückt. In diesem ganzen schönen Stücke, das vielleicht dem Autor unbewusst einfach die Gefühle kundgiebt, die damals in der Luft lagen, zeigt alles die Spuren einer bis zur äussersten Erschöpfung gediehenen Ermüdung; man glaubt durch die Musik und die Verse die fernen Rufe der erbitterten Menge zu hören. Nichts ist ergreifender als diese ohne Klagen und ohne Verlangen nach Hülfe sich äussernden physischen und moralischen Schmerzen, worauf plötzlich jener wilde Aufschrei einer erlogenen und drohenden Fröhlichkeit folgt:

»doch nur ein wenig Wein
giebt mir den Athem wieder
und stärket meine Glieder.«

Nun denke man sich im Parterre alle jene damals noch unbekannten jungen Leute, aus denen später vielleicht ein Hoché, Marçeau, Vergniaud, ja ein Danton sich entwickelte, und man kann sich die Wirkung vorstellen, welche eine solche ergreifende Musik in den entzündeten Herzen hervorbringen musste. Im »Herrnrechte« tauchen alle alten Zwiste und ungesühnten Kränkungen wieder auf: ein ganzes Dorf schreit um Rache gegen den jungen eidbrüchigen Gutsherrn, der Babet entführt, und der Geliebte des hübschen Rosenmädchens, der kühne, die Bande anführende Bursche, ist nicht mehr der Colin oder Lubin von ehedem, sondern ein Hussard, ein künftiger Held. Die Musik ist nichts als eine in Worten ausgedrückte Aufregung: die Keime der »Marseillaise« durchzogen alle Gesänge und Ensemble-Stücke jener Periode, denn als später Catel die Hymne des 10. August componirte, brauchte er nur einigermaassen sein Gedächtniss zu Hülfe zu nehmen. »Die ersten »beiden Takte seiner heroischen Melodie sind Note für Note »einer Phrase von Worten entnommen, in der sich wie in dem »Liede des Holzhauers das Vorgefühl der »Marseillaise« aus»spricht.« Hier haben wir in der That eine einsichtsvolle Kritik, die den richtigen Standpunkt erfasst und für das Pittoreske Sinn hat. Es wäre zu wünschen, dass die übrigen Capitel des Buches dasselbe Interesse wie diese Bemerkungen gewährten. Indessen zeugen alle von Geschmack und Talent in der Verarbeitung des angesammelten Materials. Kenntnisse besitzen aber andere auch; Hauptsache ist, das was man besitzt, sich zu Nutzen zu machen, mit geschickter und rascher Hand die charakteristischen Züge einer Epoche herauszugreifen, die Beziehungen zu verknüpfen und den Hergang darzustellen, weder langweilig noch oberflächlich zu werden, seinen Gegenstand gehörig in Angriff zu nehmen, sich in ihn zu vertiefen und denselben von verschiedenen Standpunkten zu beleuchten. Ich kenne Herrn Eugen Gautier nur aus seinen Opern, welche bei Favart aufgeführt wurden, darunter die »ungewöhnliche Heirath«, eine köstliche Musik voll Frische und Geist, die ihm

*) Eugène Gautier: Un musicien en vacances. Études et Souvenirs. 8⁰. Paris, Leduc. 1873. *D. Red.*

ohne Zweifel die seltene Gunst verschafft hat, eine Dichtung von Octave Feuillet: »Der goldene Schlüssel« zu bekommen. Und nun, nachdem ich sein Buch gelesen habe, kann ich nur dem Conservatorium gratuliren, dass es einen solchen Lehrer der musikalischen Geschichte und Aesthetik gewonnen hat.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

(Schluss.)

Oskar Wermann bietet uns als Op. 6 **24 leichte melodische Etuden für etwas vorgeschrittene Schüler.**[9] In den ersten acht Nummern verfolgt der Autor die allerdings originelle Idee, zweistimmige Sätze so zu behandeln, dass Nr. 2, 4, 6 und 8 die Umkehrungen nach dem doppelten Contrapunkt der Octave von Nr. 1, 3, 5 und 7 sind. Aber freilich ist die eine Stimme entschieden Begleitung, so dass es sich um eigentlich contrapunktischen Satz doch nicht handelt. Um so leichter konnte er sich kleine Abänderungen erlauben, wie sie die Bequemlichkeit des Claviersatzes erheischte. Die gute Absicht, den Schüler zeitig zu gewöhnen, seine Aufmerksamkeit nicht der Rechten überwiegend zuzuwenden, ist nicht zu verkennen; nur glaube ich, dass sie für den Schüler auf diesem Standpunkte etwas zu frühe kommt. Auch kann dem Schüler leicht der Gedanke kommen, als müsse er jedes Stück zweimal lernen, und der Inhalt ist doch nicht bedeutend genug, als dass das Interesse nicht nach dem ersten Lernen erschöpft sein sollte. In Nr. 11 und 12 macht der Verfasser noch einen ähnlichen Versuch: Nr. 11 enthält in leicht und markirt hingeworfenen dreistimmigen Accorden eine Art Jagdstück für die rechte Hand allein und Nr. 12 bringt dasselbe Stück eine Quart tiefer für die linke Hand; auch hier fürchte ich, der Schüler wird sich sehr schwer zu einem nochmaligen Lernen entschliessen. Die übrigen Nummern sind Etuden gewöhnlicher Art, meist ohne erheblichen Gehalt, doch nicht schlechter als viele andere, die wir besitzen von . . . . . . Doch, ich will meine Namen-Litanei nicht noch einmal hersetzen! Ich wende mich lieber zu desselben Verfassers Op. 7: **10 leichte charakteristische Vortragsstücke,**[10] die mich viel mehr anziehen. Zwar kann ich über die erste und letzte Nummer nicht urtheilen, da sie in dem mir übersandten Exemplare nicht enthalten sind, die acht anderen aber geben mir hinlängliche Anhaltspunkte. Die Stückchen sind einfach, kindlich und — wenn nun einmal auch die Kinder Programm-Musik spielen müssen — ihren Ueberschriften entsprechend. In Nr. 2 macht sich der scharf markirte Rhythmus, auch der rasche Uebergang von C nach As recht gut für die »selbstbewusste Kraft«. In Nr. 3 wird die »wilde Aufregung« durch Sätze von je drei $^{2}/_{8}$-Takten sehr gut dargestellt. »Warnung« und »Verlust« sind ruhig gehalten und lassen natürlich auch andere Deutung zu, was übrigens nicht schadet. Die »Klage« zeigt neben dem weichen schwermüthigen Tone recht hübsche Contrapunktik: es sind Mehrere, die mit einander klagen. Nr. 7 »Trost« will mir, obwohl es die erste Nummer in Dur ist, doch nicht recht tröstlich klingen; der Autor hat wohl etwas zu Persönliches hinein gelegt, das ich ihm nicht nachempfinde. »Ergebung« ist von kindlich schöner Empfindung; Nr. 9 »Erinnerung« weniger charakteristisch, aber auch hübsch. Ich empfehle gern das sauber gedruckte Heft.

Oscar Belck, Des Knaben Sommerferien, ein Cyklus von 22 leichten Charakterbildern. Op. 37.[11] Indem ich mit einem gewissen Behagen das Heft öffne — denn es ist das letzte von den sechzehn! — kommt mir sogleich der Gedanke: B. ist ein Schalk, der mit einem Schlage die ganze Programmmusik gründlich lächerlich machen will. Zwar gegen einen »Bauerntanz«, gegen »Waldeslust«, »Im Kahne«, »Schwerer Abschied« und dergl. wäre Nichts einzuwenden: man höre aber weiter: Nr. 1. Gutes Zeugniss. Nr. 2. Zum Tertianer promovirt. Nr. 7. Gegenseitige Mittheilung der Erlebnisse. Nr. 10. Muthwille an einem Betrunkenen. Nr. 11. Der Tertianer wird ausgescholten und eingesperrt. Nr. 16. Mit der Botanisirkapsel. !!! Oder wie viel Ausrufezeichen soll ich machen? Das ganze Heftchen gründet sich offenbar auf persönlich Erlebtes, wohl in des Verfassers Familie, und die, denen er die näheren Erklärungen geben kann, werden ihn dann verstehen, Andere nicht. Dabei gebe ich gern zu, dass die Stückchen meist ganz nett sind und mancher nicht üble Witz sich findet, z. B. wo der Tertianer dem Vater das griechische Alphabet hersagen muss — Nr. 20 —, beim fünften Buchstaben falsch betont, vom Vater corrigirt wird und noch einmal anfangen muss: dergleichen sind nette Scherze. Im Allgemeinen möcht' ich aber in dem Heftchen die Titel wegwünschen, dann würde ich es gern willkommen heissen. So aber begünstigt es, wenn es in weiterem Kreise gebraucht wird, eine falsche Richtung, die für das Kind doppelt falsch ist.

9) 24 leichte melodische Etuden für das Pianoforte für etwas fortgeschrittene (sic!) Schüler componirt, progressiv geordnet und mit Fingersatz bezeichnet von Oskar Wermann. Op. 6. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13631.) Folio. 25 S. Mk. 3. 75.

10) Zehn leichte charakteristische Vortragsstücke für das Pianoforte componirt und mit Fingersatz versehen von Oskar Wermann. Op. 7. Ebds. (13632.) Folio. 17 S. Mk. 2. 50.

11) Des Knaben Sommerferien. Ein Cyklus von 22 leichten Charakterbildern für Pianoforte mit genauer Angabe des Fingersatzes. Zur Bildung des Vortrages für angehende Clavierspieler componirt von Oskar Belck. Op. 37. Leipzig bei C. Begas. (70.) Folio. 19 S. Mk. 2. 75.

Musikbericht aus München.

III. Kammermusiksoiréen.

(Fortsetzung aus Nr. 13.)

Der Schwerpunkt des zweiten Bülow'schen Concertes vom 11. October, welches an Interesse und Werth der aufgeführten Musikstücke in mancher Hinsicht dem ersten nachstand, lag entschieden in Herrn v. Bülow's Solonummern. Sein Vortrag der in jeder Beziehung ausserordentlich schwierigen Edur-Sonate Op. 109 von *Beethoven* war von tiefgehender Wärme und plastischer Schönheit; *Robert Schumann's* »Kreisleriana«, jene genialen Clavierstücke, spielte er mit glänzender Bravour und glänzendem Feuer, welches auch in den ruhigen Momenten leuchtete; die gewinnende Eleganz und Leichtigkeit in einigen *Chopin*'schen Clavierstücken hatte etwas Zauberisches. Auch Herr Cossmann spielte diesmal Solostücke auf seinem Instrumente: zwei von *J. S. Bach*, eines eigener Factur. Dieselben waren hinsichtlich der Klangwirkung zu dürftig und unerquicklich, als dass sie vermöge des vorzüglichen Spieles lebhaften Anklang hätten finden können. Die Wahl der beiden Ensemblenummern müssen wir als eine nicht ganz glückliche bezeichnen. Vermögen wir interessanten musikalischen Gehalt, welcher einem »Duo concertant« Op. 59 von *Raff* nur in geringem Maasse eigen ist, der Sonate Op. 32 von *Camille Saint-Saëns* zwar nicht abzusprechen, so ist die letztere doch theilweise so verkünstelt und formell ungeordnet, dass deren Aufführung einen wahren künstlerischen Genuss nicht gewähren konnte. Ihr Componist, laut Angabe des Programmes geboren 9. October 1835 und Organist in Paris, bewegt sich zu-

dem gern in echt französischen Effecthaschereien, welche uns Deutschen weder imponiren noch anmuthen, nicht jedoch deswegen, weil sie französische, sondern weil sie keine gute Musik sind.

Besonders reich an erhebenden Kunstgenüssen war der Abend des 15. November v. J. im Museumssaale; Herr Julius Stockhausen, der bekannte unvergleichliche Liedersänger, hatte dorthin ein sehr zahlreiches Auditorium gezogen. Er begann seine herrlichen Vorträge mit *Schubert's* »Wanderer«, brachte dann eine Arie aus »Ezio« von *Händel* und Lieder von *Brahms*, wozu Herr Hofkapellmeister Levi accompagnirte, und setzte sich schliesslich zum Vortrage einiger Volkslieder selbst an den Flügel. Im Besitz eines Barytons, welcher ein mittelgrosses Local, wie den Museumssaal, gerade angenehm füllte, sang Stockhausen mit einer inneren Wärme und mit einer äusseren, technischen Vollkommenheit, welche einen bestrickenden Zauber ausübte, so dass sich die tiefe Erregung der Zuhörer während des Vortrages aus allen Gesichtern ablesen liess; und das ist einzig die echte Wirkung vollkommener Musik, welche unmittelbar in das Herz dringt. Insbesondere die in ihrer Einfachheit ergreifenden letzten beiden Lieder von *Brahms* — eins derselben hiess »Sonntags« — und die gewissermaassen improvisirten Volkslieder boten geradezu unvergessliche Momente. Herr Stockhausen reiste in Gesellschaft eines achtzehnjährigen jungen Mannes, Julius Röntgen aus Leipzig, der sich als Clavierspieler und Componist producirte. Sein Compositionstalent ist in der That ein hochbedeutendes und erfreuliches, so dass es eine berühmte Zukunft erwarten lässt. (Vorausgesetzt, dass der junge Mann sein Talent in der Stille sich bilden lässt und recht strenge Studien noch durchmacht. *D. Red.*) Herr Röntgen zeichnete sich vornehmlich durch den Vortrag einer selbstcomponirten Sonate in A-moll aus, die grosse Formengewandtheit, melodische Begabung und gesunden musikalischen Sinn verräth, welcher sich vorläufig lieber von Mendelssohn'schen und Schubert'schen Einflüssen ein wenig beherrschen lässt, statt sich eigensinnig und neuerungssüchtig der Zukunftsmusik in die Arme zu werfen. Eine Phantasie für Clavier schien uns, wenn auch durchweg wohlklingend, für den öffentlichen Vortrag vielleicht zu lang. Die Cis moll-Variationen von *Schumann* wurden zwar mit Bravour, doch etwas zu monoton gespielt. Röntgen's eigentliches Feld scheint daher wirklich die Composition zu sein. Möge er immerhin fortfahren, in den festgefügten Formen der Sonate seine musikalische Begabung zu schulen, und wir werden in Bälde noch höheren Geistesflug bei ihm wahrnehmen, welcher ihn auch zur vollen Selbständigkeit führen wird.

Kaum wüssten wir uns eines Quartettsoiréen-Cyklus zu erinnern, der einen so äusserst glänzenden und genussreichen Anfang genommen hätte, als dies bei dem jüngsten derselben am 19. Nov. v. J. der Fall war. Wir kennen das Quartett der Herren Concertmeister Walter, Hofmusiker Brückner und Thoms und Kammermusiker Müller doch schon eine geraume Zahl von Jahren und lassen demselben nur volle Gerechtigkeit widerfahren, wenn wir ihm zu seinem immerwährenden Fortschreiten in der Vollkommenheit, woran es unablässig arbeitet, Glück wünschen. Besonders die künstlerische Beherrschung des Stoffes, die innere Ruhe und die effectvolle Vertheilung von Licht und Schatten schienen uns wieder gesteigert. Allerdings waren auch die aufgeführten Werke ganz dazu angethan, diese Eigenschaften herauszufordern und in das glänzendste Licht zu stellen. Das erste derselben war ein Quartett in G-dur — Manuscript, componirt 1849, in erstmaliger öffentlicher Aufführung — von *Franz Lachner*. Der erste Satz baut sich auf einem prägnanten gleich anfangs bestimmt auftretenden Thema auf, dem herrlicher Gesang gegenübertritt. Das Adagio ist von Innigkeit und Einfachheit, das Scherzo voll Humor. Das Finale sprudelt von Laune und liebenswürdiger Koketterie. Dem Lachner'schen Werke folgte *Jos. Haydn's* B dur-Quartett aus Op. 76, ein himmlisch schönes Musikstück. Den Schluss bildete *Beethoven's* Harfenquartett Op. 74. So genossen wir in der That einen herrlichen, ungetrübten Musikabend!

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Singakademie.) *H. B.* Freitag den 27. März kam in der Singakademie wie alljährlich acht Tage vor dem Charfreitag Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus zur Aufführung. Die Leitung, sowie auch die Clavierpartie hatte M. Blumner übernommen. Die Chöre gingen sicher und gut, hätten aber in den lebhafteren Stücken (z. B. »Sind Blitze, sind Donner«, »Lass ihn kreuzigen«, »Der du den Tempel«) noch mehr durch Tonfülle wirken können, wenn der Dirigent die Tempi ein wenig ruhiger genommen hätte. Dagegen waren die Choräle oft zu langsam und namentlich nicht gleichmässig im Tempo, bisweilen auch zu nüancirt in der Tonstärke, wodurch sie eine ihnen durchaus fremdartige sentimentale Färbung bekamen. Hiervon abgesehen klangen sie rein und voll; die Singakademie sang auch diesmal den Choral »Wenn ich einmal soll scheiden« in ihrer alt bewährten Weise ohne Hülfe der Instrumentalbegleitung. Weniger erfreulich waren diesmal die Leistungen des Orchesters, der Berliner Symphoniekapelle. Die Reinheit der Blasinstrumente, namentlich der Clarinetten und Flöten liess sehr viel zu wünschen übrig und von den Contrabassisten wurden wiederholt Fehler gemacht, die bei grösserer Aufmerksamkeit leicht hätten vermieden werden können. — Die Solopartien waren durch Frau von Asten-Schultzen im Sopran, Frau Joachim im Alt, Herrn Domsänger Geyer im Tenor (Evangelist), Herrn Georg Henschel und Herrn *stud. med.* Gottschau im Bass vertreten; von den beiden letztgenannten sang Herr Henschel den Christus, Hr. Gottschau die kleineren Sätze des Hohen-Priesters, des Judas, Pilatus u. s. w. — Dass man in einem Reclame-Artikel in der Vossischen Zeitung die Solosänger schon vor der Aufführung namentlich genannt hatte, war mindestens überflüssig und verstiess gegen den bisher herrschenden höchst löblichen Gebrauch der Singakademie, welche ihre Concerte nicht des Publikums wegen giebt, sondern weil es ihr Zweck ist, ihre Mitglieder mit den classischen Werken unserer grossen Meister bekannt zu machen und dadurch gesanglich und musikalisch zu bilden. In diesem Sinne hat der edle Fasch im Jahre 1791 die Akademie ins Leben gerufen und in demselben Sinne haben sie seine Nachfolger Zelter, Rungenhagen und Grell bis auf den heutigen Tag zum grössten Segen für die Kunst geleitet. Mit diesem höheren, idealeren Ziele ist aber verbunden, dass die von der Akademie zur Aufführung zu bringenden Werke gründlich, genau und eingehend geübt werden und hierdurch ist wiederum dem Publikum, welches die Aufführungen der Akademie besuchen will, die Bürgschaft gegeben, dass die Gesangsleistungen an sich gut sind; denn ein Dirigent der Singakademie darf bei der Einübung eines Werkes nicht dieses allein in Rücksicht auf eine bevorstehende möglichst glänzende Aufführung im Auge haben, sondern im Gegentheil, er muss bei Allem, was die Gesellschaft singt, unablässig bemüht sein, den Gesang derselben durch Unterricht und Unterweisung zu bessern, zu veredeln und zu vervollkommnen. Es ist daher eine löbliche alte Sitte der Akademie, auch die Solopartien wo möglich aus der Mitte ihrer eigenen Mitglieder zu besetzen und wo sich gute Sänger als Freunde des Institutes finden, deren Hülfe (wie in gegenwärtigem Falle) mit Dank anzunehmen. Mit den Namen renommirter Sänger und Sängerinnen aber das Publikum anlocken zu wollen, kann weder im Interesse der betreffenden Sänger, noch in dem des Institutes liegen und ist der erste Schritt zu Ullman-Concerten.

✱ **Berlin.** (Singakademie.) *H. B.* Am Charfreitag, den 3. April, kam in alt hergebrachter Weise in der Singakademie der Tod Jesu von Graun zur Aufführung. Grell leitete selbst die Aufführung, während Herr Blumner die Recitative am Clavier begleitete. Die Ausführung der Chöre und Choräle war vorzüglich, namentlich zeichnete sich der ohne Begleitung gesungene Choral »Wie herrlich ist die neue Welt« durch Wohllaut und reine Intonation aus. Ueber den Werth dieses ausgezeichneten Werkes ist wiederholt in diesen Blättern gesprochen worden. Es wäre in vieler Beziehung zu bedauern, wenn die Singakademie dasselbe (— wie wir gehört haben —) vom künftigen Jahre an *ad acta* legen wollte. Es giebt wenige Werke, die so überaus sangbar, sowohl für den Chor als auch für die Solostimmen geschrieben sind. Die Chöre, Choräle und Recitative sind zum Theil unvergängliche Muster ihrer Gattung, und wenn man den Arien auch vielleicht den Vorwurf machen

könnte, dass sie zu wenig Abwechselung in der Form zeigen, so ist doch jede einzelne ein Meisterstück. Wie schön ist die Behandlung des Orchesters! Welcher Wohllaut liegt in den Streichinstrumenten, wenn sie zahlreich besetzt sind und rein gespielt werden! Letzteres war leider nicht immer der Fall! Ja wir machten sogar die betrübende Bemerkung, dass sich viele der Spieler sichtlich langweilten, weil ihnen das Verständniss für eine einfache und natürliche Musik immer mehr abhanden kommt. — Ausser diesem dem Werke selbst innewohnenden musikalischen Werth hat der Tod Jesu für die Singakademie und die Stadt Berlin aber noch einen ganz besonderen. Der Componist Carl Heinrich Graun war der Kapellmeister unseres grossen Königs. Das Andenken an diesen, sowie an die musikalischen Zustände Berlins unter Friedrich dem Grossen wird jetzt fast ganz allein durch den Tod Jesu vermittelt, da wir von Graun's anderen zahlreichen Kirchencompositionen und seinen Opern nur noch höchst selten einmal etwas in unseren öffentlichen Musikaufführungen zu hören bekommen. Möchte die Singakademie daher nicht übereilt mit der Tradition brechen; möchte sie auch fernerhin ein Werk in Ehren halten, welches uns stets an eine glorreiche Vergangenheit unseres Vaterlandes erinnert und dessen von der Singakademie veranstalteten Aufführungen am Charfreitag mit einer seltenen Regelmässigkeit von den preussischen Königen und unserm erlauchtesten Kaiser Wilhelm bis auf den heutigen Tag besucht worden sind.

✻ **Berlin.** Am Sonnabend den 4. April fand endlich hier im Saale der Reichshallen die längst vorbereitete erste Aufführung des neuesten Werkes von Professor Friedrich Kiel, des Oratorium »Christus«, durch den Stern'schen Gesangverein statt. Da Herr Prof. Stern von der Leitung des Vereines zurückgetreten und sein Nachfolger, Herr Stockhausen, selbst eine Solopartie des Werkes übernommen hatte, so dirigirte Herr Kapellmeister Radecke das Werk. Die Partie des Christus vertrat Herr Stockhausen, die Solopartien des Mezzosopran Frau Amalie Joachim, beide in unvergleichlicher Meisterschaft. Die übrigen Solisten waren die Herren Otto, Wilh. Müller, Prehn, Schmock, Sieber, Ad. Schulze und die Damen Frl. Conrad und Frl. Fleischer. Am 15. April wird die Aufführung des Werkes zum Besten des Eisenacher Bach-Denkmals wiederholt. Nach der zweiten Aufführung wird die A. Musik. Ztg. auf das Werk näher eingehen.

✻ **Breslau.** Die am 10. März seitens der Singakademie unter Leitung des königl. Musikdirectors Herrn Dr. J. Schäffer veranstaltete Aufführung der Matthäus-Passion von *Seb. Bach* hatte den grossen Springer'schen Concert-Saal bis auf den letzten Platz mit einem gewählten und andächtig lauschenden Publikum gefüllt, eine Erscheinung, die bei den bereits häufigen Vorführungen genannten Werkes stets hervorgetreten ist und wohl zu Gunsten der hiesigen Musikzustände spricht. Ehe ich an die Besprechung der Aufführung selbst gehe, sei rühmend erwähnt, dass die Singakademie durch Anschaffung der nöthigen Blasinstrumente die Einführung der Pariser Normalstimmung bei ihren Concerten ermöglicht hat, während sonst nur die hiesige Stadttheater-Kapelle sich dieser Stimmung bedient. Freilich haben die Bläser, besonders beim Beginn der Proben, stets einen harten Kampf mit den wenig benutzten und ihnen ungewohnten Instrumenten zu bestehen, der sich namentlich in der Unmöglichkeit, eine ganz reine Stimmung zu erzielen, zeigt. Doch in den Aufführungen geht es damit schon recht gut und nur bei den Flöten trat diesmal noch einige Unreinheit hervor. — Was nun die Aufführung selbst betrifft, so lag derselben der Hauptsache nach die Originalpartitur zu Grunde und zwar fast in derselben Weise, wie das Werk bereits vor Erscheinen der R. Franz'schen Bearbeitung hier von Herrn Dr. Schäffer zu Gehör gebracht worden ist; d. h. mit den nothwendigsten harmonischen Ausfüllungen durch das Streichquartett theilweise nach Mendelssohn, theilweise nach J. Schäffer selbst. Nur eine Nummer war mit Franz'scher Ausfüllung durch Holzblasinstrumente versehen. Die Oboi da caccia müssen leider schon lange durch Clarinetten ersetzt werden, weil sie hier nicht vorhanden sind. Warum aber auch die Oboi d'amore durch Clarinetten vertreten werden, ist nicht recht ersichtlich, da die Partien dieser Instrumente sehr wohl auf unseren Oboen ausführbar sind bis auf zwei Stellen, wo das kleine a verlangt wird, die aber leicht geändert werden könnten. Die Partien des Evangelisten und des Jesus befanden sich in den Händen von Sängern aus Berlin. Die anstrengende Partie des Ersteren überwand der kgl. Domsänger Herr A. Geyer mit einer gewissen Leichtigkeit, die nur manchmal einen etwas prosaischen Anstrich erhielt. Recht gut gelang ihm das Recitativ mit Chor: »O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz«, und der Schluss des 75. Evangelienverses: »Und weinete bitterlich«. Herr Geyer hatte insofern einen etwas schweren Stand, als wir hier die Wiedergabe des Evangelisten durch Herrn Torrige, der leider durch bereits lange andauernde Heiserkeit am Singen verhindert ist, gewöhnt sind, welchem er auch weder in Hinsicht auf Stimme, noch auf Vortrag ganz gleich kommt. Den Jesus sang Herr Ad. Schulze mit würdigem Vortrage, ohne dabei recht zu erwärmen. Auch entbehrte seine Stimme des frischen sympathischen Klanges, was vielleicht einer Indisposition zuzuschreiben war, da dem Sänger sogar einmal beim Halten des *e* die Stimme versagte. Trotzdem machten einzelne Stellen einen guten Eindruck, z. B. das Recitativ: »Meine Seele ist betrübt bis in den Tod« etc. Die übrigen Solo-Partien waren durch drei Mitglieder der Singakademie besetzt, welche sich ihrer Aufgabe nach besten Kräften entledigten. Besonders lobende Erwähnung verdient die Vertreterin der Sopranpartien, Fräul. Olga Hainsch. Die Chöre zeichneten sich in ihrer Wiedergabe durch Klangfülle, Reinheit, Präcision und verständige Nüancirung aus. Von besonders schöner Wirkung waren auch diesmal wieder der in gewohnter Weise a capella vorgetragene Choral: »Wenn ich einmal soll scheiden«. — Die Singakademie hat in den letzten Jahren bedeutend an Mitgliederzahl zugenommen, wobei ihr noch der Umstand zu statten kommt, dass von Alters her ihre Tenöre und Bässe durch eine Anzahl Zöglinge aus dem hiesigen katholischen Schullehrerseminar verstärkt werden. Die Schaar der Ausführenden hatte das grosse Podium so gefüllt, dass man genöthigt war, die den Choral »O Lamm Gottes, unschuldig« im ersten Doppelchor singenden Knaben (etwa 20 an der Zahl) ausserhalb desselben, also auf den Fussboden des Saales und zwar mit dem Gesicht nach dem Dirigenten, dem Publikum aber die rechte Schulter zuwendend, zu stellen. Daher kam es, dass man den Cantus firmus wenig hörte. Aber selbst unter günstigeren Verhältnissen wäre es gewiss gut, wenn diese Choralmelodie durch Mitwirkung einer Discant-Posaune oder in Ermangelung einer solchen durch eine Ventil-Trompete*) mehr hervorgehoben würde. Bach selbst hat bei Aufführungen des Werkes in der Thomaskirche zu Leipzig, nach den im Besitze der Berliner Singakademie befindlichen Originalstimmen zu urtheilen, den Cantus firmus durch die beiden Orgeln verstärken lassen.**) Das dem Chor angemessen starke Orchester, welches bei diesen Aufführungen im wahren Sinne des Wortes einen schlimmen Stand hat — es steht nämlich in weiter Entfernung vom Dirigenten hinter den Sängern — schmiegte sich diesmal den Sängern recht gut an bis auf einen, jedenfalls durch Unaufmerksamkeit hervorgerufenen verfehlten Einsatz bei den Worten: »Er ist des Todes schuldig«. Das Violinsolo der Alt-Arie »Erbarme dich« wurde von Herrn Louis Lüstner sehr schön gespielt. Die Clavierbegleitung der Secco-Recitative hatte Herr Lehnert übernommen. — Das umfangreiche Werk muss sich, wie wohl überall, auch bei uns einige (hier bereits feststehende) Kürzungen gefallen lassen, die namentlich den zweiten Theil betreffen, während im ersten Theile nur ein Recitativ nebst Arie für Bass wegbleiben. Trotzdem dauerte es fast volle drei Stunden.

✻ **Halle.** Am 3. April gab der Hassler'sche Verein in der Markt-Kirche ein geistliches Concert, dessen Inhalt A capella-Compositionen von *H. Schütz*, *J. A. Hasse*, *Graun*, *O. Nicolai*, *Mendelssohn*, *J. Seb. Bach*, *Allegri*, *Palestrina*, *Joh. Eccard* und *Joh. Mich. Haydn* bildeten.

✻ **Kopenhagen**, 27. März. Der bekannte und beliebte Tanzcomponist H. C. Lumbye, der nach mehrjährigem Leiden hier am 20. d. M. verschied, ist heute mit grossem Pomp begraben worden. Die Hauptrede wurde in der grossen Frauenkirche, woselbst sich ein grosses Gefolge versammelt hatte, gehalten. Lumbye erhielt von der Actiengesellschaft des Tivoli wegen seiner in diesem bekannten Vergnügungsorte seit 1843 entfalteten Thätigkeit als Dirigent des Streichorchesters eine jährliche Pension von 600 dän. Thlrn., nachdem er vor 2 Jahren diese Stellung wegen zunehmender Krankheit aufgeben musste; eine gleiche jährliche Summe (600 Thlr.) bewilligte ihm der Reichstag. — Die Nachricht, welche in mehreren ausländischen Musikzeitungen Platz gefunden hat, dass Chr. Horneman eine Oper (»Aladin«) vollendet hat, und dass dieselbe noch in dieser Saison aufgeführt werden wird, ist völlig aus der Luft gegriffen, indem der Componist noch lange nicht mit seiner Arbeit fertig ist. Von einer Einreichung und Aufführung der Oper ist also noch gar nicht die Rede. — »Der Schlaftrunk«, Singspiel nach dem Deutschen von Oehlenschläger mit Musik von Weyse, wurde als Erinnerung an den hundertjährigen Geburtstag des Componisten, am 5. März hier aufgeführt, hat aber nur theilweise gefallen. Die Musik entbehrt oft des dramatischen Schwunges und ist hinsichtlich des Stils veraltet, und der Text ist gar schlecht. — Seit Franz Bendel, der hier im vorigen Monate drei Concerte gab und das Publikum durch sein brillantes und elegantes Spiel enthusiasmirte — die Stadt verliess, hat nur ein fremder Künstler hier concertirt, und zwar der Violinist Mayerhofer, dessen Concert aber nicht sehr

*) Referent ist zwar kein Freund der Ventil-Instrumente; doch da die Discant-Posaune in den Orchestern schon lange nicht mehr gebräuchlich ist, so bleibt für diesen Fall wohl kein anderer Ersatz übrig.

**) Siehe Bach's Werke, herausgegeben von der Bachgesellschaft zu Leipzig Bd. IV, Vorwort S. XXI.

besucht war. Dagegen finden häufig Vereinsconcerte statt. Im letzten Concerte des Cäcilienvereines gefiel besonders der 91. Psalm David's mit Musik von *Meyerbeer*; durch eine bessere Ausführung würde derselbe eine noch imposantere Wirkung erzielt haben. — Der geschickte Pianist O. Bendix, der zugleich Oboespieler in der hiesigen königl. Kapelle ist, geht Anfang des nächsten Monats nach Berlin, woselbst er einige Zeit verweilen wird. *A. R.*

✱ **Leipzig.** Donnerstag den 28. März fanden die Gewandhausconcerte der Wintersaison 1873—74 ihren Abschluss. Wie üblich, so hatte man auch diesmal der Reihe der in den altehrwürdigen Räumen des Gewandhaussaales gebotenen Kunstgenüsse einen glänzenden Schlussstein durch die Vorführung der neunten Symphonie (Op. 125) von *Beethoven* gesetzt. Wir sagen glänzend, weil die Ausführung dieser musikalischen Faustdichtung, als welche wir Beethoven's titanenhafte Tonschöpfung kurz bezeichnen möchten, — obgleich abweichend von der Auffassung Richard Wagner's — in den Instrumentalsätzen ganz meisterhaft gelang. Was die Ausführung des gesanglichen Theiles in diesem Werke anbelangt, so haben bekanntlich alle grösseren Choraufführungen im Gewandhaussaale schon aus räumlichen und akustischen Gründen stets ihr Missliches, besonders aber diejenigen, welche in die Zeit der Universitätsferien fallen, wo infolge der Nichtbetheiligung des Pauliner-Sängervereines, der Männerchor arge Lücken zeigt und des eigentlichen Kernes und der besten musikalischen Stütze ermangelt, so dass wir im vorliegenden Falle geradezu die künstlerische Selbstverleugnung bewunderten, mit welcher sich Herr Kapellmeister Reinecke der Aufführung zweier gesanglich so schwieriger Tonwerke wie Beethoven's neunte Symphonie und *Mendelssohn*'s Walpurgisnacht es sind, unterzog. Am schlagkräftigsten waren die Chöre in der neunten Symphonie, während die in Mendelssohn's Walpurgisnacht an einzelnen Stellen noch die gehörige rhythmische und declamatorische Schärfe vermissen liessen, auch nicht durchgäng rein und sicher intonirt wurden. Von den Solisten: Frl. Sartorius aus Köln, Redecker, Herrn Erl (kgl. sächs. Hofopernsänger) und Gura gebührt besonders dem letzteren der Preis, obwohl auch die übrigen Solisten das Ihrige zu einem guten, geschlossenen Ensemble beitrugen; leider verfügt Fräul. Sartorius nicht ganz über jene phänomenalen Mittel, welche speciell zur Durchführung der Sopranpartie in der Beethoven'schen Symphonie gehören, auch Herr Erl ist, bei allen guten musikalischen Eigenschaften, welche demselben zugestanden werden müssen, weder im Besitz einer so sympathischen Stimme, noch so poesievoller Vortragsmanieren, als dass uns aus seinem Munde die Verkündigung des lachenden Maies, mit welcher die Textworte in Mendelssohn's Walpurgisnacht anheben, innerlich besonders hätte enchantiren können. (Schluss folgt.)

Am Abend des 29. März veranstaltete der Riedel'sche Verein in hiesiger Nicolaikirche eine recht wohlgelungene Aufführung der *Schütz*'schen Passion. Die Soli sangen die Herren Rebling von hier (Evangelist), Paul Fröhlich aus Zeitz und Henschel aus Erfurt. Zwischen den Haupttheilen der Passion spielte Herr Hofkapellmeister Dr. Stade aus Altenburg drei Choralvorspiele von *J. S. Bach*. — Charfreitag den 3. April wurde, wie seit vielen Jahren gebräuchlich, zum Besten des Wittwen-Pensionsfonds *Joh. Seb. Bach's* Matthäuspassion in hiesiger Thomaskirche zur Aufführung gebracht und zwar unter Mitwirkung der Gesangssolisten Frl Thekla Friedländer von hier, Frl. Asmann aus Berlin und der Herren Prof. Carl Schneider aus Köln, C. Ress, P. Ehrke und Vogel von hier. *In.*

✱ **München.** (Oper.) Im Monat März wurden auf den königlichen Theatern 28 Vorstellungen gegeben, darunter die Opern: den 12. *Auber*: Des Teufels Antheil, den 23. *Boieldieu*: Die weisse Frau; den 25. *Cherubini*: Der Wasserträger; den 19. *Donizetti*: Marie, die Tochter des Regiments; den 3. u. 27. *Flotow*: Alessandro Stradella; den 8. und 17. *Lortzing*: Die beiden Schützen, neu einstudirt; den 5. *Méhul*: Joseph in Egypten; den 1. *Meyerbeer*: Robert der Teufel; den 31. *Mozart*: Die Zauberflöte; den 22. *Wagner*: Lohengrin; den 15. *Weber*: Der Freischütz.

✱ **Stuttgart.** Seit einer langen Reihe von Jahren ist es hier üblich, dass am Charfreitag durch den »Verein für classische Kirchenmusik« in der Stiftskirche eine Passionsmusik aufgeführt wird, entweder eine der beiden Bach'schen, oder auch die zweite (grössere) von Händel. Diesmal war Bach's Matthäus-Passion gewählt. Die Zahl der Mitwirkenden betrug nahezu 280, einschliesslich einer 90 Köpfe starken Knabenschaar für den Cantus firmus des Einleitungschores und theilweise zur Verstärkung der Oberstimme im Schlusschor des ersten Theiles. Ohne zahlreiche und gute Knabenstimmen lässt sich jener den Einleitungschor durchziehende Choral nie zur richtigen Geltung bringen; hier aber trat er in voller Deutlichkeit hervor. Den Evangelisten hatte ein Vereinsmitglied (Herr Rector Kapff von Ludwigsburg) übernommen und mit schöner Stimme sehr verständnissvoll durchgeführt; für die übrigen Sologesänge waren wieder, wie bei früheren Aufführungen, bewährte Künstler unserer Oper (die Damen Marlow und Merschelk, die Herren Schüttky und Hromada) eingetreten; auch das Orchester war das der Hofbühne. Es versteht sich, dass das Werk nach der Originalpartitur aufgeführt wurde, nicht mit der Franz'schen Instrumentation; die bestgemeinte Ausfüllung durch Blasinstrumente statt der Orgel kann diese nicht ersetzen, am wenigsten wo die Orgelstimme so feinsinnig ausgearbeitet ist wie es durch den Dirigenten des Vereines, Professor Faisst, geschah. — Der Verein unterscheidet zwischen »grossen« und »kleinen« Aufführungen und giebt von jeder Gattung jährlich zwei. Die grossen Productionen führen vollständige Oratorienwerke mit Orchester vor, die kleinen bringen Gesänge a capella oder mit Orgelbegleitung, sowie selbständige Orgelcompositionen. Den Hauptbestandtheil der letzten kleinen Aufführung bildete ein Auszug aus *Händel's* Theodora, welcher, obwohl die Orgelbegleitung keinen genügenden Ersatz für das fehlende Orchester gewähren konnte, doch die hohe Bedeutung dieses Werkes erkennen liess.

✱ Auszeichnung: Herr Professor Joseph Joachim zu Berlin wurde zum Mitglied der Königlichen Akademie der Künste daselbst gewählt.

✱ Todesfälle:

Zu Carlsruhe starb am 12. März der Redacteur der Carlsruher Zeitung und Componist Dr. Kronlein, dessen Oper »Magellone« am dortigen Theater zur Aufführung vorbereitet wird.

Zu Kopenhagen starb der Clarinettist und Mitglied der kgl. Kapelle M. Petersen.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. **13**. *L. Escudier*: La question de l'opéra. — Institut orphéonique français. — *G. Escudier*: Une soirée chez Marmontel. — *Léo Lespès*: Les musiciens chez eux. IV. Donizetti.

The Athenaeum. Nr. **2422**. 28/3. »The light of the world« and »St. John the Baptist«. — Another Amine, Giroflé-Girofla.

Bellini. Firenze. Nr. **11**. *Numa*: Gloria. (Contin.) — Cronaca. — Nr. **12**. Rasegna musicale. (L'Idolo Cinese, I Goti, Trovatore al Teatro Pagliano. Il Concerto alla Filarmonica.)

Boccherini. Firenze. Nr. **3**. *B. Gamucci*: Maestro insegnante e maestro compositore. — Lettere Milanesi II. — Programma di concorso di composizione musicale.

The Choir. London. Nr. **382**. The »Guardian« on Monotone versus Polytone. — Sir Robert Stewart's fourth lecture on Handel. — Prof. Ella's lectures. Nr. 4. London Institution. — The Tonic Sol. faist's and the Government Musical Inspector. — Madam Lucca's Action. — Nr. **383**. Completion of the Restoration and Reopening of Worcester Cathedral. — The new Oratorios (Light of the World; S. John the Baptist). — Sir Rob. Stewart's fifth lecture on Handel. — *Ehlert*: Letters on music. X. — M. Lecocq's New Opera. — Prof. Ella's lectures. (Contin.) — Nr. **384**. Next Week's festival at Worcester. — *Ehlert*: Letters on Music. XI. — Prof. Ella's lectures. (Contin.) — Memories of Parepa.

La Chronique musicale. Paris. Nr. **19**. *S. Blondel*: Origine du Concert spirituel. — *J. B. Wekerlin*: L'histoire en chansons. 1873. — *M. Cristal*: La musique en Suède, en Islande, en Norwège et dans le Danemark. Le Danemark V. VI. — *E. Mulsane*: Voltaire, Piron et »Sémiramis«. — Revue des concerts etc.

Dwight's Journal of music. Boston. Vol. 33 Nr. **25**. *Carl Ludwig*: Joseph Haydn and his moral character. — *F. Weber*: Two theorists on operatic reform. (Mus. Times.) — Bach's Violin Sonatas. (Orchestra.) — The decline of vocal art. — The process of obtaining an Oxford degree in music. — The art theories of Rich. Wagner. (Mus. Standard.)

Echo, Berliner M.-Z. Nr. **15**. *F. Witt*: Historische Studien. (Schl.) Recensionen. — Nr. **16**. Ein Concert in der »Royal Albert Hall« in London. — Das Oratorium »Christus« von Kiel.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. **14**. *E. Naumann*: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen von Ferd. Hiller. (Schl.) — *W. Lackowitz*: Ueber Arrangements. (Schl.) — Recension (*H. Dorn* über Otto Tiersch's Elementarbuch der Harmonie- und Modulationslehre). — Nr. **15**. *Al. Holländer*: »Christus«, Oratorium von Friedr. Kiel. — Recensionen.

Wochenblatt, Musikal. Nr. **12**. Dr. *Carl Fuchs*: Gedanken aus und zu Grillparzer's Aesthetischen Studien. (Forts.) — *H. Kretzschmar*: Neue Werke von J. Brahms. (Forts.) — *H. v. Wolzogen*: »Der fliegende Holländer«, Bericht über eine Aufführung. (Forts.)

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. **12**. Recensionen (Brahms Op. 57; L. Ramann: Franz Liszt's Oratorium »Christus«. Forts.) — Nr. **13**. **14**. *L. Köhler*: Das Pianistenthum. — Kritik.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 22. April 1874. **Nr. 16.** IX. Jahrgang.

Neueste Pariser musikalische Zustände.

(Nach Lagenevais.)

[Der Brand der grossen Oper. Der Ausbau des neuen Opernhauses. Das Théâtre-Italien. Die Opéra-Comique. Voci e cantanti von Panofka. Die Tochter der Mad. Angot in den Folies-Dramatiques.]

(Schluss.)

Es findet sich gar zu selten Gelegenheit, von Werken zu sprechen, welche über Musik veröffentlicht werden; ich kann mir deshalb nicht versagen, einige Worte in Betreff einer Abhandlung über die Stimme anzureihen, welche selbst den Gebildetsten von Nutzen sein dürfte. Die Blätter: »Voci e cantanti« sind in der Sprache des Porpora geschrieben und kommen geraden Weges aus Italien, dem künftigen Adoptiv-Vaterlande des Verfassers, der in Paris, wenn nicht verkannt, doch schlecht belohnt, nun dahin gelangt ist, in Mailand und Florenz die gerechte Würdigung seiner Arbeiten und seines Verdienstes zu finden. Alle diejenigen, welche sich für die schöne Kunst des Gesanges interessiren, kennen mehr oder weniger den Unterricht des Herrn **Panofka**, der rationell, ernst und etwas abstract sich auf die Principien der grossen Schule des vorigen Jahrhunderts stützt. In Italien selbst eine Methode wieder ins Leben rufen, die einst Italiens Ruhm bildete, hiess von Seite eines Fremden eine nationale That vollbringen: alle Conservatorien des Königreiches empfingen ihn daher mit Freuden. Technisch und speciell, wie es sich für eine Abhandlung passt, geht Panofka auf allgemeine Gegenstände, z. B. auf die Physiologie ein: die guten oder schlechten Eigenschaften der Stimme in ihrem Naturzustande sind der Gegenstand gründlicher Forschung; er lehrt, durch welche Mittel es gelingt, theils deren unheilbare Gebrechen zu verbergen, theils die günstigen Eigenschaften zur vollen Geltung zu bringen. Gelehrt kann aber nicht alles werden in einer Kunst, wie im Singen, das zum Theil auf Nachahmung beruht; es ist daher für einen Künstler von grossem Vortheile, wenn ihm jene Stimmen, die er nicht selbst hören kann, die berühmten schon der Sage angehörenden Stimmen von David, Braham, Donzelli, Rubini, Nourrit, Duprez mit photographischer Präcision von einem Meister geschildert werden, der sie alle nicht nur gehört, sondern auch gewürdigt und empfunden hat. Die alte Schule verschaffte der Stimme, die sie bildete, Dauerhaftigkeit; jetzt wird sie ruinirt. Denjenigen, welche dieser Gegenstand interessirt, empfehle ich die Capitel über Ermüdung der Stimme, über den Schmelz, über das Athemholen, über den Ansatz, über die Aussprache, gleichviel in welcher Sprache man sich übe, und über Tonbildung: alles dies ist gründlich beobachtet, klar, wahrheitsgemäss und zweckentsprechend dargestellt.

Die Kritik soll allem Rechnung tragen, und wenn sich Ergebnisse einer absolut phänomenalen Gattung ihr gegenüber stellen, so ist es ihre Aufgabe diese zu erklären. Hiermit treten wir in die Frage der »Tochter der Madame Angot«, sowie des unglaublichen Erfolges ein, der sich seit einem Jahre an dieses Stück knüpft, das sowohl während der heissen Sommertage, als auch neben den politischen Wirren eine unwiderstehliche Anziehungskraft äusserte. Während im Juli und August die Einnahmen der grossen Oper zusammenschwanden, während man in der Comédie française den »Abwesenden«, »Den Arzt zu Hause« und anderes aus dem Papierkorb Hervorgeholte vor leeren Bänken spielte, während das Gymnase den Todeskampf kämpfte, mussten die Folies dramatiques die Leute abweisen! Nicht einen Tag minderte sich der Erfolg. Die Sänger mochten gehen oder wiederkommen, der Tenor von gestern — welch ein Tenor! — durch den von heute ersetzt werden, es ändert nichts. Ob es regnet, schneit oder stürmt, ob die Börse steigt oder fällt — stets ein volles Haus! Das kleine Theater, das jeden Abend dieselbe drollige Kleinigkeit aufführt, wird in diesem Jahre mehr Geld machen als die grosse Oper. In der Musik und Literatur haben andere den Vortritt, aber was die Ziffern der Einnahmen angeht, hierin stehen die Folies dramatiques vor allen anderen in erster Linie. Es handelt sich hier einfach nicht um einen Erfolg, sondern um ein hitziges Lieben, eine von den Krankheiten, die eine ganze Bevölkerung ergreifen und fortreissen, und deren man sich nicht erwehren kann.

Woher diese Erscheinung? Welche Ursache kann eine solche ausserordentliche Vorliebe bewirken? Ist es die Originalität des Gedichts, die Lieblichkeit der Musik, die uns dieses Räthsel löst? Als Partitur hat die »Tochter der Madame Angot« allerdings einiges Verdienst: sie enthält eine Folge von für Gesang und Tanz geeigneten Rhythmen von der Hand eines gewandten und öfters erfindungsreichen Harmonikers mit eingestreuten Dialogen, Arietten und Vaudevilles; aber wie viele andere besassen nicht auch diese Eigenschaften, ohne dass sie deshalb so unsinnig belohnt worden sind? Durchgehe man das Repertoir von Adolph Adam, von Grisar und von Aimée Maillart

und sage man, welche von deren Schöpfungen, worunter sich mehrere Meisterwerke befinden, ihnen jemals ein Vermögen eingetragen hat? Jüngst hörten wir: »Das verlorene Kleinod«, das gegenwärtig im Athenée der hübschen Mlle. Singlée wegen gegeben wird, welche darin nicht zu ihrem Schaden die für Mad. Cabel im Jahre 1853 geschriebene Rolle darstellt. Diese Musik scheint in keinem Falle unter derjenigen des Herrn Lecocq zu stehen; vielmehr finden sich dort mehr Schwung und weniger Gemeinplätze in den Motiven, wie namentlich in Bezug auf Feinheit und Eleganz das berühmte »Erdbeeren-Rondeau« ganz anders sich ausnimmt als die »Erbsenblüthe«. Und dennoch errang sich das »Verlorene Kleinod« selbst in der besten Zeit seiner Erfolge nur eine zweifelhafte Popularität, so sehr es auch getragen war durch das Talent einer Sängerin, die damals im Vollgenusse der Beliebtheit stand. Hier aber handelt es sich um keinerlei Virtuosität, um keine besonders gelungene Vorführung, und dagegen doch um einen Erfolg, der alle Vorstellungen übersteigt. Sollen wir nun die Erklärung hierfür, die uns die Musik nicht gewährt, in dem Gedichte suchen? Allein das Stück ist eben wie alle dieser Gattung. Es ist weder besser erdacht, noch geistreicher, noch komischer als die Mehrzahl der Werke dieser Art. Dieser Zulauf muss aber doch eine Ursache haben, diese Ursache muss ausfindig zu machen sein, und wirklich finden wir dieselbe in den Umständen, unter welchen die »Tochter der Mad. Angot« hervorgebracht worden ist. Die gemeine Operette mit ihren Verkleidungen, Ueberstürzungen und carnevalmässigen Plattheiten hatte sich überlebt. Auf ihre aus der Mode gekommene Herrschaft folgte nun wieder die leichtgeschürzte Muse eines Desaugiers und A. Adam. Man hatte hier nicht mehr jenen ewigen Faschings-Dienstag vor sich, der einen anekelte, sondern einfach eine Komödie mit Arietten von schlichten und nationalen Weisen, eine, wenn man will, gewöhnliche Musik, die aber weder sich selbst noch andere verhöhnt, mit einem Worte eine Aufführung, woran sich anständige Leute ergötzen können: eine für Jedermann zugängliche komische Oper, während die frühere Operette blos für die Halbwelt da war.

L. v. St.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für Männerchor.

1. **Unsre Bruderschaft.** Bundeslied, für seine jungen Freunde gedichtet von Prof. Dr. *v. Zezschwitz*, für vierstimmigen Männerchor componirt von **H. Hansen,** Vicesenior des theologischen Studienhauses in Erlangen. Leipzig bei Breitkopf & Härtel. (13265.) 8⁰. Partitur (2 Seiten) und Stimmen. Mk. 0, 75.

»Du heilige Flamm', du edle Kraft« etc. C-dur, $^4/_4$-Takt. Ein Lied von sieben Versen, von denen der Schluss des letzten bei den Worten »einig in Glaubenskraft, heilige Bruderschaft! Schirm dich Gott! Amen« abweichend von den ersten sechs componirt ist. Die Melodie ist wenig fesselnd, aber klar und wohlgeordnet in der Modulation. Nicht immer glücklich war der Componist in der Lage der Stimmen zu einander, so bei folgender Stelle:



Es klingt nie schön, wenn in so tiefer Lage die Stimmen so eng wie hier geführt sind, es entsteht dadurch ein unklares Gebrumme anstatt Wohlklanges.

2. **Am Abend,** Gedicht von *Knauff* für Männerchor mit Bariton-Solo componirt von **C. Kuntze.** Op. 221. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. 8⁰. Partitur (8 Seiten) Mk. 0, 80., die vier Stimmen Mk. 1.

»Der Abend senkt sich still hernieder.« As-dur $^3/_4$-Takt, F-moll $^4/_4$-Takt, D-moll $^4/_4$-Takt, D-dur $^3/_4$-Takt, Es-dur $^4/_4$-Takt, und zum Schluss noch 14 Takte As-dur $^4/_4$-Takt. Hilf Himmel! — In dem ersten Satze (As-dur $^3/_4$-Takt) finden wir die gewöhnliche Männerquartettmache, die sich durch nichts besonders auszeichnet, durch nichts besonders verletzt. Im zweiten und dritten Satze, wo die Solostimme mit eingreift, soll diese wahrscheinlich durch Kraftaufwand den Mangel an Kraft in den musikalischen Gedanken ersetzen, — ein in der modernen Musik, und namentlich in der Männerquartett-Literatur sehr gebräuchliches Verfahren, — auch im vierten Satz (D-dur $^3/_4$-Takt), überschrieben »Getragen, mit Ausdruck«, vermissen wir den wahren Ausdruck der Frömmigkeit und Gottesverehrung, den die Textworte verlangen; statt dessen finden wir einen Ton darin angeschlagen, wie ihn ein schmachtender Liebhaber in einem seiner Geliebten gebrachten Ständchen anwendet, einen Ton süsslicher Sentimentalität. Trotz aller seiner Mängel zweifeln wir nicht, dass das vorliegende Stück eine weitere Verbreitung finden wird, nicht etwa seiner noch verborgenen und von uns nicht erwähnten guten Eigenschaften wegen, sondern vielmehr infolge der eigenthümlichen Beschaffenheit der meisten deutschen Männer-Gesangvereine, die Abends nach des Tages Last und Mühen beim Bier (seltener beim Wein) zusammenkommen, um sich zu erholen, und die dann schliesslich sich durch Gesang und Trank in eine gefühlsselige Stimmung versetzen, für welche Lieder der vorliegenden Art wahres Manna sind.

3. **Vier Lieder** für vierstimmigen Männerchor. Componirt und dem Männergesang-Verein zu Delitzsch freundlichst zugeeignet von **Carl Kuntze.** Op. 223. Delitzsch, Verlag von Reinhold Pabst. 8⁰. Partitur (8 Seiten) Mk. 1., die vier Stimmen Mk. 1, 50.

Nr. 1. Wanderlied von *Gaertner* »Nun gebt mir meinen Wanderstab«. B-dur $^4/_4$-Takt.
Nr. 2. Schnelle Blüthe von *Heinrich Seidel* »Mädchen ging im Feld allein«. F-dur $^3/_4$-Takt.
Nr. 3. Ein Hoch dem Wein von *L. Waldmann* »Auf, Bruder, füllt die Becher«. D-dur $^4/_4$-Takt.
Nr. 4. Abendlied von *Jul. Altmann* »Der Abend tritt so leise«. A-dur $^3/_4$-Takt.

Von vorgenannten Liedern empfehlen sich die ersten drei durch ihre Frische, während im letzten, getragenen, namentlich der Schluss den leierigen Rhythmus hat, den gewisse Componisten so sehr zu lieben scheinen. Wir lassen die Melodie desselben hier folgen:



4. **Zwei Gesänge** für Männerchor componirt von **Wilhelm Rischbieter.** Op. 30. Seinem Freunde Alphons Holländer gewidmet. Offenbach a./M. bei Joh. André. (Nr. 11441.) Partitur (6 Seiten 8°.) und Stimmen 1 fl. 24 kr., Stimmen allein 24 kr.

Nr. 1. Neuer Frühling von *Otto Roquette*. »Neuer Frühling ist gekommen« B-dur, 8 Takte $^4/_4$, 4 Takte $^2/_4$, 8 Takte $^3/_4$-Takt. Im ersten $^3/_4$-Takte geht der zweite Bass so tief abwärts, während die anderen Stimmen in hoher Lage bleiben, dass ein ausserordentlich starker Chor von zweiten Bassisten dazu gehört, wenn die Stelle klingen soll. Zwei Takte später ist die Octave zwischen erstem und zweitem Bass nur schlecht umgangen, statt [Notenbeispiel] könnte es besser heissen: [Notenbeispiel] Im Uebrigen ist das Lied angenehm. — Nr. 2. Ständchen von *Hugo Grabow*. »Wieg dich ein, mein holdes Liebchen« etc. F-dur $^3/_8$-Takt. Der Schluss ($^6/_8$-Takt) lässt unbefriedigt, er müsste noch einmal so lang sein und mit einer vollständigen Cadenz abschliessen; so wie er hier ist, erwartet Jedermann, dass noch etwas kommen soll. Der zweite Theil der beiden gleichen Verse hat für den ersten Tenor eine Lage, in welcher den Tenoristen bald das Singen vergehen wird.

5. **Zu Ehren meinem Schatz,** Gedicht von *Hoffmann* von Fallersleben, für vierstimmigen Männerchor componirt und dem Liederkreis in Dresden gewidmet von **Edwin Schultz.** Op. 67. Preiscomposition! Schleusingen bei Conrad Glaser. 8°. Partitur (6 Seiten) Mk. 0, 50. Die vier Stimmen Mk. 0, 50. »Was ist das? Ei, was soll der Bass?«

Der Componist, von dem wir schon so viele ansprechende Lieder haben, erfreut auch hier wieder durch sein Werk, welches voll kecker Laune und urwüchsigem Humor ist.

6. **Das Herz am Rhein.** Gedicht von *Heinrich Dippel* für vierstimmigen Männerchor componirt und dem Liederkranz in London gewidmet von **Edwin Schultz.** Op. 69. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. 8°. Partitur (6 Seiten) Mk. 0, 50. Die vier Stimmen Mk. 0, 50. »Es liegt eine Krone im grünen Rhein« etc. Es-dur $^4/_4$ *Allegro moderato.*

Auch diese Composition ist schwungvoll und sangbar, so dass sie allen Männerchören eine willkommene Gabe sein wird, die nie ihre Wirkung verfehlen dürfte.

7. Herrn Kammerherrn von Lüneberg gewidmet. **Drei vierstimmige Männergesänge** von **A. Schulz,** Herzogl. Symphonie-Director in Braunschweig. Op. 25. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. 8°.

Nr. 1. Sonntag-Mai-Morgen. Gedicht von *Eberhard* von Luneburg »Leis' in vergangener Nacht«. Partitur (2 Seiten) Mk. 0, 30., Stimmen Mk. 0, 50.
Nr. 2. Liebesaufruf von *Wilh. Müller* »Nun ist dein kleines Fensterlein«. Part. (4 Seiten) Mk. 0, 50., Stimmen Mk. 0, 50.
Nr. 3. Sangeslust von *G. Fr. Reiss* »Was klinget dort in froher Lust«. Part. (5 S.) Mk. 0, 50., Stimmen Mk. 1.

Die vorliegenden drei Lieder vermehren die grosse Anzahl derjenigen Gesänge für Männerstimmen, welche, melodisch wie harmonisch gleich unbedeutend, aber leicht ausführbar, wegen Mangels an geistiger Tiefe von Kreisen gesucht werden, denen es mehr darum zu thun ist, eine leichte gesellige Unterhaltung als künstlerische Genüsse sich zu verschaffen. Nicht unerwähnt wollen wir lassen, dass das letzte der drei »vierstimmigen Männergesänge« — wie der Titel sagt — fünfstimmig ist.

8. **Bacharach am Rhein.** Für vierstimmigen Männerchor componirt von **W. A. Seidel.** Op. 5. 8°. Partitur (3 Seiten) Mk. 0, 50., die vier Stimmen Mk. 0, 50. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser.

»Fahr', Schiffer, mich hinüber nach Bacharach am Rhein«. Frisch und natürlich empfunden und verbunden mit leichter Ausführbarkeit möchten wir es allen Männergesang-Vereinen bestens empfehlen.

9. Seiner Hoheit dem Herzog Ernst II. zu Sachsen-Coburg-Gotha gewidmet. Preiscomposition. **Rosmarin.** Altdeutsches Gedicht für vierstimmigen Männerchor componirt von **Paul Trautenfels.** Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. 8°. Partitur (5 Seiten) Mk. 0, 80., die vier Stimmen Mk. 0, 50.

»Die Jungfrau wollte früh aufstehn.« — Eine stimmungsvolle Composition, die dem Verfasser Ehre und dem Hörer Freude macht; aber — unser aber bleibt selten aus — warum muss sich denn der zweite Tenor zweimal theilen, und wenn es auch nur jedesmal zwei Töne sind? Es war ja so leicht zu vermeiden. π.

Musikbericht aus München.

III. Kammermusiksoiréen.

(Fortsetzung.)

Die zweite Quartettsoirée am 3. December v. J. begann mit einer dem letzten Jahre entstammenden Novität, dem Quartette in A-moll von *Joh. Brahms* Op. 51. So stimmungsvoll und präcis das ganze Werk gespielt wurde, verliess uns doch das Gefühl nicht, als seien die Spieler selbst noch nicht in das lautere, vollkommene Verständniss allen Details eingedrungen; namentlich im ersten Satze hätten wir hie und da eine schärfere Hervorhebung der Norm gebenden Grundgedanken gewünscht. Klar lag dagegen *Mozart's* D dur-Quartett mit dem Unisono-Anfang vor uns, ein fast etwas zu greller, unvermittelter Gegensatz; dieses Werk zog in grösster Feinheit und Zierlichkeit an uns vorüber, wieder eine bei Hörern und Spielern längst bekannte und beliebte Perle der Quartettmusik. Den Schluss der Soirée bildete *Fr. Schubert's* Quartett in G-dur Op. 161; dasselbe enthält soviel Poesie und ist so durchaus vom edelsten Hauche der Romantik beseelt, dass ihm hierin überhaupt nicht leicht ein zweites zur Seite steht. Das Quartett ist gleich jenem von Brahms von eminenter technischer Schwierigkeit, die allerdings für den Hörer kaum fühlbar wurde. Indessen war vielleicht Schubert's Finale etwas zu hastig, was sich namentlich bei dem breiten Mittelthema bemerkbar machte.

Auch die dritte Quartettsoirée am 2. Januar d. J. brachte ein hier öffentlich noch nicht gespieltes, anderwärts allerdings längst gekanntes und geschätztes Werk: das Quartett in E-moll Op. 35 von *Robert Volkmann*, ein elegisches Klagelied, das in seinem classischen Aufbau, seinen einfachen ungekünstelten Weisen und seiner harmonischen Durchbildung jeden wahren Musikfreund innig erfreuen muss. Der verhältnissmässig schwächste Satz schien uns wohl ein fast durchaus mit Sordinen gespieltes Andantino zu sein; dem Finale wäre ein etwas ruhigeres, präciseres Spiel zu wünschen gewesen. Das

G dur-Quartett Op. 18 II von *Beethoven*, eines seiner minder bedeutsamen, weil von Haydn und Mozart in seiner Art übertroffenen, wurde in feinster Ausarbeitung, voll Durchsichtigkeit und Anmuth vorgetragen. Einen sehr schwungvollen Schluss bildete das unter Mitwirkung vier kgl. Hofmusiker aufgeführte Octett Op. 20 von *Mendelssohn*. Was Mendelssohn nie recht glücken wollte — wesshalb er es meist durch ein Lied ohne Worte ersetzte —, der langsame Mittelsatz ist auch des Octettes schwächster Theil. Für die Klangwirkung des Ganzen wäre in der That das Eingreifen eines mächtigen Contrabasses hie und da wünschenswerth: die beiden Violoncelle haben manchmal viel Mühe, sich den sechs oberen Instrumenten gegenüber gehörig bemerkbar zu machen.

Die Pianistin Fräul. Gabriele Joël aus Wien rechtfertigte in ihrem Concerte am 29. November v. J. den Ruf einer classischen Spielerin, welcher ihr vorausging, vollkommen. Sie begann mit Herrn Concertmeister Walter in *Beethoven's* Kreutzersonate und spielte dieses herrlichste aller Violinduos mit unserm heimischen Künstler ganz trefflich. Ausser technisch brillanten Solostücken von *Rubinstein*, *Schumann* und *Liszt* brachte sie auch das »Andante favori« von *Beethoven* und das F moll-Impromptu von *Franz Schubert*; gerade in den letztgenannten beiden Stücken gab sich ein feingebildeter künstlerischer Sinn kund, welcher über technische Schwierigkeiten kaum kennende Hände gebietet und ein nicht blos geistreiches, sondern geistig reifes Spiel erzielt. Herr Nachbaur sang in maassvoller hübsch empfundener Weise die Don Juan-Arie »Bande der Freundschaft« und ein Frühlingsliedchen von *Gounod*.

Leider sind unsere einheimischen Kammermusiksoiréen unter Mitwirkung des Pianoforte ganz verstummt: aus dem einfachen Grunde, weil wir keinen Clavierspieler besitzen, der zugleich die Lust und die Fähigkeiten besässe, derlei Abende neu ins Leben zu rufen. Hermann Scholtz, wohl der einzige, der hiezu berufen wäre, ein tüchtiger Schüler Bülow's, doch mit einer leisen Schattirung von origineller Sentimentalität, muss leider zu sehr auf Kräftigung seiner durch übereifrige Studien angegriffenen Gesundheit bedacht sein, um jene Aufgabe zu übernehmen und durchzuführen.

IV. Die Oper.

Die königl. Hofbühne begann ihre Thätigkeit nach den üblichen Sommerferien im Monat August v. J. mit demselben magern Repertoire wieder, mit welchem dieselbe im Juni ihre Vorstellungen beschlossen hatte, dessen Einseitigkeit und Dürftigkeit wir aber in unseren früheren Berichten bereits zur Genüge dargethan haben. Vielleicht lag der Grund hiervon in der Nothwendigkeit, erst die Verwendbarkeit der seit Kurzem eingetretenen neuen Mitglieder zu prüfen; denn nach Verlauf von etwa Monatsfrist zeigte sich endlich eine frische Strömung, von der wir nur wünschen können, dass sie auch eine anhaltende sein möge.

Die schätzenswertheste und deswegen an erster Stelle zu nennende Bereicherung erfuhr das Opernpersonal unserer Hofbühne, von welchem wir den Baritonisten Herrn Fischer nach Hamburg und die Sopranistin Frl. Ottiker als Primadonna nach Mannheim ohne Schmerz ziehen sahen, durch die Acquisition des Frl. Radecke, deren Gastspiel im Jahre 1872 zu ihrem hiesigen Engagement geführt hatte. Es besitzt zwar die Dame nicht alle die Eigenschaften, deren sie bedürfen würde, um uns den Mangel einer ersten dramatischen Sängerin vollkommen vergessen, aber immerhin genug davon, um uns die Entbehrung minder fühlbar zu machen. Ihre Stimme ist wohllautend, wenn auch im hochgradigen Affecte die grossen Räume unseres Hoftheaters nicht so ganz füllend; ihr musikalisches Können und Empfinden erwies sich auf der Bühne noch stets als richtig und voll emsigen Strebens. Wir vermögen jedoch keineswegs zu billigen, dass auch Frl. Radecke, statt ausschliesslich in dramatischen Rollen beschäftigt zu werden, bald in das lyrische, bald auch in das Soubrettenfach hinübergreift, ein Arrangement, von welchem wir uns weder für die Kunst, noch für die Künstlerin Heil versprechen können.

Der hiesigen Musikschule entwuchsen zwei neuengagirte Mitglieder unserer Hofbühne, Herr Fuchs und Fräul. Vida. Ersteren, ursprünglich Jurist, führte, nachdem er bereits ein Staatsexamen hinter sich hatte, sein wohllautender durch privaten Fleiss bereits gutgeschulter Bariton dazu, sich die Kunst als Lebensberuf zu wählen, und diese mag sich der Wahl immerhin freuen; der Sänger debütirte mit Glück als »Graf Liebenau« in *Lortzing's* »Waffenschmied«, sang und spielte einen ganz hübschen »Papageno« und leistet namentlich in kleineren lyrischen Partien Treffliches. Fräul. Vida, eine bereits seit Jahren von der kgl. Hoftheater-Intendanz sustentirte Ungarin rechtfertigte vorläufig die Hoffnungen keineswegs, welche sich auf ihren klangvollen Sopran und ihre glücklichen Leistungen in einigen Musikschulconcerten gründeten; sie vermochte kaum kleine, geschweige denn grössere Rollen mit entsprechender Durchführung zu übernehmen. Fräul. Herbeck, eine erst mangelhaft ausgebildete, vielleicht einmal recht brauchbare Soubrette, sang ein paar Male in Meyerbeer's »Hugenotten« den Pagen, ist aber nun schon längere Zeit nicht mehr aufgetreten.

Der vor einem Jahre entdeckte und seither erst einmal debütirende Schullehrer-Tenor Herr Schwab, mag sich vielleicht, wie wir gern annehmen und hoffen wollen, in emsigster Ausbildung befinden und uns eines Tages mit einer vollendeten Künstlerleistung überraschen; wenn er nur seinem Organe ein paar hohe Töne zusetzen und alles Schulmeisterliche in Gefühl und Bewegung recht gründlich ablegen könnte. Gerade letzteres ist den Vorgängern seiner Carrière nicht immer gelungen. Schliesslich erwähnen wir noch des neuengagirten Baritonisten H. König als eines mit hübscher Stimme begabten, aber in Aussprache und namentlich im Spiele zu mangelhaften jungen Mannes, und des Bassisten und Regisseurs Herrn Brulliot, von Karlsruhe hierher übersiedelt, dessen allseitige Bereitwilligkeit und Verwendbarkeit, vermöge deren er bald da, bald dort einmal, wenn es noth thut, aushilft, manche kleine Schwäche im Gesange gern übersehen lässt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Breslau.** Im 11. Abonnement-Concerte des Breslauer Orchester-Vereines unter Leitung des Herrn Bernhard Scholz kam zum ersten Male die *Lassen*'sche Musik zu Hebbel's »Nibelungen« zur Aufführung. Das Werk, bestehend aus »elf Charakterbildern« (wie das Programm besagte) und eigentlich zur Aufführung im Theater bestimmt, ist durch ein verbindendes Gedicht auch dem Concertpublikum zugänglich gemacht. Aber dieses wurde bei der hiesigen Aufführung nicht benutzt, sondern jeder der 11 Nummern war im Programm zur Charakterisirung eine Ueberschrift nebst Erläuterungen beigefügt, welche theils dem Hebbel'schen Werke selbst entnommen waren. Da man aber fürchtete, dass die Aufeinanderfolge so vieler Orchesterstücke ermüdend wirken würde, hatte man die elf Stücke in zwei Theile getheilt (Nr. 1—7 und Nr. 8—11) und zwischen beide Theile ein Lied (mit Clavierbegleitung) von *Schubert*, »Ganymed«, gesungen von Frl. Louise Voss, eingeschoben. Durch dieses Verfahren war man aus der Scylla in die Charybdis gerathen. Man wollte die Ermüdung vermeiden und riss die Hörer durch diese Einschiebung ganz aus der Stimmung heraus. Es ist schwer begreiflich, wodurch dieses Verfahren bedingt wurde. An einem Declamator für das verbindende Gedicht würde es doch nicht gefehlt haben! Der Eindruck, den die Lassen'sche Musik macht, ist ein ungleicher. Während die ersten Nummern ganz gleichgültig lassen, steigert sich das Interesse bis zum siebenten Stück immer mehr, indess die letzten Nummern wieder geringere Theilnahme erwecken. Das liegt zum Theil in den vom Componisten gewählten Vorwürfen selbst,

welchen die Musik beim besten Willen keine charakteristische Seite abgewinnen kann. Der Vorwurf von Nr. 1 z. B. mit der Ueberschrift »Der gehörnte Siegfried und der Wurf mit den Recken«, was bietet er dem Musiker als Aeusserlichkeiten: Siegfried's Einzug in Worms, das Steinewerfen, welches Lassen auch wirklich durch immer hoher steigende und sich gleichsam überbietende Tonleitergänge in den Violinen angedeutet hat, Kriemhildens Erscheinen am Fenster. Ebensowenig bieten die Nummern 2) Brunhild auf Island, 3) Brunhild im Kampfe und Siegfried mit der Nebelkappe und 4) der Streit zwischen Kriemhild und Brunhild dem Componisten Gelegenheit zur Hervorbringung einer Gemüthsstimmung. Zum anderen Theile liegt aber auch die geringere Wirkung dieser vier ersten Stücke darin, dass Lassen in denselben stets mit vollem Orchester, ohne charakteristische Abwechselung in der Instrumentation arbeitet, was er glücklicher Weise in den übrigen Nummern vermieden hat. Günstiger gestaltet sich Nr. 5, Hagen und Kriemhild, dessen musikalische Grundlage der Schwur Hagen's mit den Königen »Der Vierte in unserm Bunde sei der Tod« zu einem Instrumental-Thema:

umgewandelt, bildet, welches auch noch in Nr. 6 »Die Jagd und Siegfried's Tod« sehr geschickt benutzt wird, wie überhaupt diese Nummer und die folgende 7. »Kriemhild's Verzweiflung« die besten des Werkes sind und auch den meisten Beifall des Publikums erlangten. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass die elf Musikstücke, bei der Aufführung des Hebbel'schen Dramas im Theater benutzt, eine ungleich grössere Wirkung auf die Hörer ausüben werden, als dies hier im Concertsaal der Fall war, da dann das Verständniss derselben durch die Vorgänge auf der Bühne unterstützt wird. — Ferner wurde (als erste Programmnummer) ein Concert in G-moll für Streichorchester mit zwei obligaten Violinen und Violoncello von *Händel* gespielt. Das Stück besteht aus einer Einleitung (Larghetto), welche in ein fugirtes Allegro überführt; darauf folgen eine Musette und ein Scherzo. Den Schluss bildet ein Allegro, in dem besonders die drei Solo-Instrumente concertirend den übrigen Streichern gegenübergestellt sind, während sie in den ersten Sätzen nur gleichsam wie zu Zwischenspielen verwendet, zwischen die vom Quartett vorgetragenen Abschnitte treten. Sämmtliche Sätze sind in knappen Formen gehalten und erhalten das Interesse des Zuhörers von Anfang bis zu Ende wach. Den Beschluss des Concertes machte die *Beethoven*'sche Leonoren-Ouvertüre Nr. 3. — Sämmtliche Orchesterstücke (bis auf das letzte Allegro im Händel'schen Concert, in welchem bei dem darin vorkommenden Fugato die Ausführenden gegen den Willen des Dirigenten ins Eilen geriethen) erfreuten sich einer tadellosen Wiedergabe. — Ausser dem oben genannten »Ganymed« sang Frl. Voss noch: Recitativ und Arie (»Blickt her, den Helden schaut«) aus dem »Samson« von *Händel*, litthauisches Lied von *Chopin* und ein Lied (»Das Mädchen an den Mond«) von *H. Dorn*. Stimme und Vortragsweise der Künstlerin eignen sich vorzugsweise für ernste und in ruhiger Stimmung dahin fliessende Stücke. Daher gelang ihr der Vortrag der Händel'schen Arie am besten. Dagegen Compositionen, denen ein überströmendes Gefühl innewohnt, wie die Schubert'sche, wird sie weniger gerecht. Am wenigsten aber eignen sich dieselben für naive Stücke, wie das Dorn'sche Lied, wenngleich die Sängerin für den Vortrag desselben mit reicherem Beifall seitens des Publikums belohnt wurde als bei den übrigen Gesangsnummern. — Das 12. Abonnement-Concert desselben Vereines brachte von Orchesterwerken die Anacreon-Ouverture von *Cherubini*, die *Brahms*'schen Variationen Op. 56 (Thema von Haydn) und *Schubert's* Cdur-Symphonie. — An das Werk von *Brahms*, welches hier im achten Orchestervereins-Concert zum ersten Male aufgeführt wurde, also in kurzer Zeit eine Wiederholung erlebte, erlaubt sich Referent eine Bemerkung in Beziehung auf die Instrumentation anzuknüpfen, welche, wie er glaubt, unbeschadet der beziehentlichen Aeusserung des geehrten Münchener Berichterstatters in Nr. 12 d. Bl. vom 25. März d. J. »die Instrumentation (sc. der Brahms'schen Variationen) ist sehr eigenthümlich, interessant und durchaus zu dem Charakter jeder Variation passend« bestehen kann. Ihm scheint nämlich die Instrumentation der einzelnen Variationen an einer gewissen Gleichartigkeit zu leiden, die im Verein mit der sich gleichbleibenden Tonart (mit Ausnahme von zwei Variationen in B-moll stets B-dur, wie das ja die Variationen-Form mit sich bringt) ermüdend wirkt und die darin besteht, dass namentlich die Holzbläser fortwährend beschäftigt sind. Man sehnt sich nach ein paar Takten unvermischten Geigenklanges. Für die Solovorträge war der königl. sächs. Hofopernsänger Herr Riese gewonnen worden. Derselbe hatte sich zwei Stücke mit Orchesterbegleitung gewählt, nämlich das Gebet »Allmächt'ger Vater, blick herab« aus »Rienzi« von *Wagner* und Arie (»Ja selbst die Liebe weicht dem Ruhm«) aus dem »Oberon« von *Weber*. Beim Vortrag des ersten Stückes störte zweierlei. Einmal band der Sänger die vier Töne des Doppelschlages, mit welchem die Melodie beginnt und der noch oft vorkommt, nicht genau, sondern gab jeder Note einen gelinden Hauch, was um so mehr auffiel, weil die Violoncellisten dieselbe Stelle vorher sehr hübsch gebunden gespielt hatten. Das anderemal durchzog er das nach diesem verzierten *b* folgende hohe *g*, also den Sextenschritt mit den dazwischenliegenden kleineren Intervallen, brachte also ein schlechtes Portamento an. Doch verlor sich diese unangenehme Erscheinung mehr und mehr und war bei der Weber'schen Arie gar nicht mehr zu bemerken, so dass es scheint, als habe dem Sänger nur im Anfang das Erreichen des hohen *g* Mühe gemacht und sich später die Stimme besser eingerichtet. Von diesen Uebelständen abgesehen bewährte Herr Riese aufs Neue seinen guten Ruf als tüchtiger Sänger, den er sich bereits in früheren Jahren hier am Stadttheater erworben. Die genannte Arie aus »Oberon« war übrigens in Breslau weder im Theater, noch in Concerten bisher zur Aufführung gelangt. Das Orchester löste seine Aufgabe sowohl in den selbständigen Orchesterwerken, als in den begleiteten Gesangsstücken in ganz befriedigender Weise. Nur in der Arie aus »Rienzi« störte am Schluss ein von den Bläsern sehr lang zu haltender Ton durch seine auffallende Unreinheit, deren Schuld dem ersten Flötisten beizumessen ist, der sein *b* viel zu tief intonirte. — Endlich ist noch über die alljährlich am Gründonnerstage stattfindende Aufführung der »Schöpfung« von *Haydn* seitens der hiesigen Singakademie unter Herrn Dr. Schäffer's Leitung zu berichten. Unter den Solisten ist in erster Reihe der Vertreter der Tenorpartie, Herr Torrige, zu nennen, welcher nach längerer, durch ein Halsübel nöthig gewordener Pause zum erstenmale wieder öffentlich sang. Obgleich nicht dem Berufe nach Künstler, gehört Herr Torrige doch zu den Künstlern, die berufen sind, ihre Mitmenschen durch ihr Talent und ihre Fertigkeiten zu erfreuen und zu erheben. Fräul. Orgeni, welche den Gabriel und die Eva sang, hatte das Unglück, den ganzen Abend hindurch unrein und zwar einzelne Töne immer zu hoch zu intoniren. Da Referent die geschätzte Sängerin in früheren Jahren mehreremale ganz rein hat singen hören, so ist ihm der diesmal hervorgetretene Fehler desto auffallender gewesen, zumal keinerlei Indisposition vorhanden zu sein schien. Die Sänger des Raphael und des Adam, zwei junge Dilettanten, führten ihre Partien rein und sicher aus. Doch während der Sänger des Raphael in Tongebung und Vortrag befriedigte, war beides bei dem des Adam noch etwas naturwüchsig. Der Chor entledigte sich seiner Aufgabe sehr gut, und auch dem Orchester wäre volles Lob zu spenden, wenn nicht die Stimmung in der »Einleitung« auffallend unrein gewesen wäre. Doch mit dem Eintritt der Singstimme trat auch eine bessere Stimmung ein und das »und es ward Licht« strahlte in voller Reinheit. In späteren Nummern machte sich mitunter eine etwas zu hohe Intonation der ersten Trompete übel bemerkbar. Schliesslich sei noch erwähnt, dass das Haydn'sche Werk auch diesmal seine alte Anziehungskraft aufs Publikum bewährte. Der Springer'sche Concertsaal, in welchem die Aufführung stattfand, war gedrängt voll.

✱ **Florenz.** Ueber das hiesige Musikleben bringt die Augsburger Allgemeine Zeitung vom 18. März einen Brief, dem wir entnehmen, dass »die Selbstgefälligkeit und das Festhalten an einer schon überlebten grossen Kunsttradition, welche bisher die Haupthindernisse eines ernstlichen Fortschreitens in Italien bildeten, einer klareren Einsicht in den relativen Kunstzustand zu weichen anfängt, wenigstens bei den intelligenteren italienischen Musikern. Es ist erstens unbestreitbar, dass seit zwölf bis vierzehn Jahren, namentlich aber in der letzten Hälfte dieser Periode, weit mehr Sorgfalt als sonst auf das Orchester verwendet wurde; zweitens dass einige kühnere Kritiker anfangen bescheiden zuzugeben, alles sei nicht vollkommen in den gegenwärtigen musikalischen Zuständen Italiens; drittens gingen in den letzten Jahren einige junge italienische Musiker nach Deutschland und Belgien, um sich auszubilden; viertens fängt der Unterricht in einzelnen Zweigen an besser, gewissenhafter und weniger einseitig zu werden, namentlich im Clavierspiel, in den Streichinstrumenten und in dem elementaren Chorgesang; fünftens endlich zeigt das Publikum ein regeres Interesse und hört weit aufmerksamer zu, als es früher zu thun pflegte. — Mit grösserem oder geringerem Erfolge wurden nun auch verschiedene Versuche gemacht, um die sich so offenbarenden Zeitbedürfnisse zu befriedigen. Den Anfang machte ein Quartett-Verein, nach deutscher Art, vom Musikalienverleger Guidi auf Veranlassung des Musikliebhabers und Kenners Basevi gegründet, welcher einige Jahre hindurch bestand. Diesem Verein verdankt das Florentiner Orchester die grössere Präcision und geübtere Fertigkeit seines Streichquartettkerns, und das musikalische Publikum eine Taschenausgabe der Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini u. m. A., zu Preisen, die sie jeder Börse zugänglich machten. Zunächst hierauf folgte ein Gesangverein, eher für Privatzwecke als für die Oeffentlichkeit bestimmt. Auch dieser nach deutschem Muster, aber von Dilettanten gebildet, hielt

sich trotz manchen Sturms zehn Jahre hindurch unter verschiedenen Directoren, und hatte das Bestreben bei den gebildeten Classen ein lebendigeres, thätigeres Interesse für ernste Musik zu erwecken, als es das modische, in der Regel nur in Eitelkeitsbefriedigung und mechanische Oberflächlichkeit ausartende, Clavierklimpern zuwege bringen kann. Die wirklichen Resultate, welche dadurch erreicht wurden, lassen sich vielleicht auf grössere Fertigkeit im Notenlesen, höhere Bildung des Gehörs, Heranbilden eines Concertpublikums für Kammermusik und das Offenhalten eines wohlwollenden unparteiischen Terrains für junge ausführende Künstler, wie für noch nicht gehörte Werke älterer und noch lebender Meister, zurückführen. — Schliesslich bildete sich vor etwa drei oder vier Jahren auch ein Orchesterverein unter der Leitung von Jefte Sbolci, dem ersten Cellisten der Pergola, zum Zwecke grössere Instrumentalwerke in einer Reihe von Concerten während der Wintersaison aufzuführen. Dieser Verein nun, den man freilich nicht mit deutschem Maassstabe messen darf, und der in Bezug auf Vortrag wie auf Wahl des Aufzuführenden keineswegs untadelhaft ist, wie man sich leicht beim Uebersehen der Programme überzeugt, in welchen neben einer allzu bekannten Gounod'schen Melodie von allen Violinen, einer Beethoven'schen Quartett-Fuge von sämmtlichen Streichinstrumenten ausgeführt und einer Stradella'schen Arie von allen Tenorstimmen gesungen, Ouverturen von Weber, Symphonien von Beethoven, Türkischer Marsch von Mozart, von Pascal instrumentirt, und Tannhäuser-Ouverture figuriren — dieser Verein, sagen wir, bleibt trotz mancher Unvollkommenheiten und manches Rügbaren doch ein so respectables Unternehmen und leistete so gute Dienste, dass er wohl alle Achtung, Beachtung und Unterstützung von Seiten des Publikums und der Kritiker verdient, und wäre es auch nur, weil er den Mitwirkenden Gelegenheit verschafft, sich allmälig von ihrer musikalischen Unwissenheit zu befreien, im Vortrag grösserer Instrumentalwerke zu üben, und schliesslich auch Künstlern, wie Bülow und Rubinstein, die Aufführung eigener Orchesterstücke und den Vortrag Beethoven'scher und Rubinstein'scher Clavierconcerte ermöglicht hat. — Fügen wir nun noch zu dem oben Angegebenen den besonderen Umstand, dass in den letzten zehn Jahren einige musikalische Sterne erster Grösse und andere achtungswerthe erfahrene Musiker von weniger glänzendem Rufe längere Zeit in Florenz verweilten, und jeder seine Sporen hinterlassen hat, so wird unsere Behauptung, dass es hier, wiewohl sehr allmälig, doch immer vorwärts gehe, weniger gewagt erscheinen.« — In der verflossenen Wintersaison concertirten in Florenz Frau Anna Regan-Schimon, das florentinische Streichquartett unter Jean Becker's Leitung, Rubinstein, welcher auch seinen »Ocean« dort aufführte. »Mit diesem grossen Virtuosen,« sagt der Brief, »hat es eine eigene Bewandtniss, und er will uns immer mehr als ganz eigenthümliches meteorhaftes Naturphänomen denn als geschichtlich epochemachender Künstler erscheinen. Die Offenbarung einer imposanten, originellen, durchaus interessanten Persönlichkeit, die auf alles, was sie vorträgt, ihren individuellen Stempel drückt, ist immer eine grosse, kann auch — je nach der Individualität — eine schöne Erscheinung sein. In diesem Falle wird sie aber bedeutend beeinträchtigt einerseits durch ein übertriebenes Sichgehenlassen gegenüber den Zuhörern, welches auf Indifferenz gegen höhere Kritik — ja gegen Selbstkritik — und Verachtung des Publikums deutet, und als eine auffällige, nicht immer angenehm berührende Launenhaftigkeit im Vortrage, nicht nur an verschiedenen Tagen, sondern in verschiedenen Stücken an demselben Tage, erscheint; andererseits durch das gar zu augenscheinliche Sichgefallen am Zurschautragen gewisser diesem Virtuosen eigenen und allerdings ganz unleugbaren riesenhaften Fähigkeiten an Kraft und Rapidität, ohne viel Bedenken, wohin dergleichen Dinge gehören, wohin nicht. Mit anderen Worten gesagt, scheint uns in Rubinstein, dem Clavierspieler, entschieden das Vorherrschen des Temperements über dem temperirenden künstlerischen Intellect zu gross, um ihm in der Kunstgeschichte den Platz zu erwerben, den er seinen Fähigkeiten nach wohl einnehmen könnte.« — Ferner sind aus dem Concertleben noch zu erwähnen drei recht gute Orchester-Matinéen unter Leitung Sbolci's und Mitwirkung der Frau Regan-Schimon und Rubinstein's, worin Freischütz-, Coriolan-, Tannhäuser- und Vestalin- (*Spontini*) Ouvertüren, C dur- und C moll-Symphonie und G dur-Clavier-Concert von *Beethoven*, Ocean-Symphonie und D moll-Concert von *Rubinstein* vorkamen. Sodann gab der Violinist Sivori ein Concert mit trivialem Programm und zwei junge Florentiner Virtuosen, Bülow's vortrefflicher Schüler Giuseppe Buonamici und der Violinist Guido Papini, veranstalteten eine Matinée. »Buonamici ist eine der erfreulichsten Erscheinungen auf heutigem italienischen Kunstboden, indem er nicht blosser einseitiger Virtuose, sondern Künstler von gründlicher Ausbildung und harmonischer Entwickelung ist und auch als Componist schon recht Tüchtiges geliefert hat. Sein College, ein sehr talentvoller Schüler des hiesigen Conservatoriums und früher Mitglied des Quartett-Vereins, hat ebenfalls lange genug im Auslande gelebt, um sich von Vielem los gemacht zu haben, was der künstlerischen Ausbildung hier hinderlich entgegenwirkt. Wir können ihn wohl als den begabtesten unter den jungen Violinspielern Italiens bezeichnen. Das Programm der beiden Künstler charakterisirte sich durch gutgewählte und gut vorgetragene Novitäten (für das hiesige Publikum wenigstens), unter denen wir mit Vergnügen Op. 8 für Violine und Clavier von *Grieg*, ungarische Tänze von *Brahms* und *Joachim* und Nr. 3 der Harmonies poétiques et religieuses von *Liszt* bemerkten.« — Zum Schlusse erwähnt der Brief eine grosse Cantate von Bazzini, welche in Florenz im Februar zur Aufführung kam. Der Componist »ist einer der wenigen, welche noch die schönen Traditionen einer bessern Zeit bewahrt haben, und den man wenigstens nie der Ignoranz noch des Mangels an Ernst zeihen kann, wenn man auch nicht gerade Originalität und Gedankenfülle bei ihm erwarten darf«.

✱ **Leipzig.** [Gewandhausconcerte.] (Schluss.) Werfen wir nun noch einen flüchtigen Blick auf sämmtliche Gewandhaus-Concerte der verflossenen Saison, so ist zunächst die vielfach aufgeworfene Frage: ob der Dahingang des allerdings um die Leipziger Musikverhältnisse hochverdienten Concertmeisters Ferdinand David auch eine Abnahme der Leistungsfähigkeit des gedachten Concertinstitutes zur Folge gehabt habe? (Dank der Sorgfalt und hohen künstlerischen Einsicht seines Dirigenten, des Herrn Kapellmeister Reinecke, sowie der ausserordentlichen Intelligenz jedes einzelnen Mitgliedes des Orchesters) mit einem entschiedenen »Nein« zu beantworten, wie nicht nur die letzten, sondern auch so viele der früheren Concerte zur Genüge dargethan haben. Auch der dem Institute und seinen Leitern oft gemachte Vorwurf allzu grosser Stabilität in Abfassung der Concertprogramme, durfte — in Anbetracht des Umstandes, dass der Gewandhaussaal nicht der Schauplatz jugendlicher musikalischer Essays, sondern ein Tempel wahrer Kunst sein will und soll, dessen Pforten sich nur den Meisterwerken der Tonkunst erschliessen — auch dieser Vorwurf, sagen wir, durfte hinlänglich durch das Factum entkräftet sein, dass im Laufe des verflossenen Winters neben den grossen Werken: »Odysseus« von *Max Bruch*, Symphonie (Nr. 5 Lenore) von *Joachim Raff* und Symphonie (Es-dur) von *Ferd. Breunung* noch folgende theils längere, theils kürzere Orchestercompositionen zum ersten Male hier zu Gehör kamen: Variationen über ein Haydn'sches Thema, Drei ungarische Tänze von *Joh. Brahms*, Vorspiel zu den sieben Raben von *Jos. Rheinberger*, Ein Traumbild von *Heinr. Stiehl*, In memoriam von *Carl Reinecke*, Nachruf an Ferd. David von *F. Hiller*, Präludium und Fuge von *J. S. Bach* bearbeitet von J. J. Abert, Adagio aus dem Sextett (Op. 18) für Streichinstrumente von *Ferd. David*. Diesen schlossen sich an: fünf, unseres Wissens hier ebenfalls noch nicht gehörte Violoncello-, zwei Violin-Concerte, mehrere kleinere Stücke für Pianoforte, ferner verschiedene grössere Gesangssolos: Marfa, Concertscene von *Ferd. Hiller*, Almansor, Concertarie von *Carl Reinecke*, Liebesliederwalzer und zwei Romanzen aus Tieck's schöner Magelone von *Joh. Brahms*, Psalm für 2 Soprane von *Ferd. David*, zwei Concertarien von *Glinka*, desgleichen eine Reihe neuer oder doch mindestens in Leipzig nur selten öffentlich gesungener Lieder von *Brahms*, *Reinecke*, *Rubinstein*, *Wagner* und *Horn*. Von grösseren hier schon bekannten älteren wie neueren Vocal- und Instrumentalwerken sind zu registriren: die Symphonien Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 von *Beethoven*, — Es-dur und C-dur (mit der Schlussfuge) von *W. A. Mozart*, — G-dur (Nr. 13 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe) und Oxford-Symphonie von *Jos. Haydn*, — Ouvertüre, Scherzo und Finale, sowie Symphonie Nr. 3 und 4 von *Rob. Schumann*, — Reformations-Symphonie und Symphonie Nr. 3 (A-moll) von *Mendelssohn-Bartholdy*, Symphonie Nr. 4 (C-moll) von *Gade* und Suite Nr. 2 (E-moll) von *Franz Lachner*. Durch Ouvertüren waren vertreten die Namen: *Cherubini*, *Schumann* und *Weber* je 3mal, *Mendelssohn* und *Reinecke* je 2mal, *Beethoven*, *Spohr*, *Rietz*, *Volkmann* und *Bargiel* je 1mal. Von bekannten Chorwerken sind schliesslich noch zu nennen: *Schumann's* Paradies und Peri, Ein deutsches Requiem, Rhapsodie (Fragment aus Goethe's Harzreise) von *Brahms*, Frühlingsphantasie von *Niels W. Gade*, Scenen aus Orpheus von *Gluck* und Choral, achtstimmiger Chor (a capella) von *Mendelssohn-Bartholdy*. — Die Solisten, welche in vergangenem Winter hier Revue passirten, waren — a) Sänger: die Damen Frau Elisabeth Lawrowska, Peschka-Leutner, Amalie Joachim, Seubert-Hausen, Schimon-Regan, Frl. Gutzschbach, Degener, Rudolph, Friedländer, Amalie Kling, Adele Asmann, Auguste Redecker, sowie die Herren Lissmann, Schott, Ernst, Gura, Ress; b) Pianisten: die Damen Frau Dr. Clara Schumann, Frl. Anna Mehlig, Nathalie Janotha, Anna Rilke und die Herren Johannes Weidenbach, Isidor Seiss, Kapellmeister Reinecke; c) Violinspieler: die Herren Hofkapellmeister Bargheer, Concertmeister Wirth, Concertmeister Lauterbach, Isidor Lotto; d) Violoncellisten: die Herren Bernhard Cossmann, Jacques E. Rensburg, Ferdinand Klesse und endlich der Posaunist Herr Kammermusikus Bruhns aus Dresden.

✱ [Tomaschek-Feier in Prag.] Die Musiksection des kgl. böhmischen Museums in Prag hat beschlossen, den 100jährigen Ge-

dächtnisstag des am 17. April 1774 in Skutsch in Böhmen geborenen Tondichters W. J. Tomaschek († 3. April 1850) in würdiger Weise durch Aufführung seiner bedeutendsten Tonschöpfungen zu feiern und veranstaltet am 17. d. M. um 10 Uhr früh in der Teyner Hauptpfarrkirche die Aufführung seines grossen Requiems in C-moll, worauf am Hause, wo der Verewigte gelebt hat und gestorben ist, eine Gedenktafel angebracht werden wird, und am 18. d. M. ein Festconcert, dessen Programm wir hier folgen lassen: I. Abtheilung. 1. Concert-Ouverture in Es-dur, Op. 38; 2. »Hector's Abschied«, Gedicht von F. Schiller. Duett für Sopran und Bass mit Orchesterbegleitung (vorgetragen von Frl. Löscher und Hrn. K. Čech); 3. Eklogen fürs Pianoforte aus Op. 83 und 51 (vorgetragen von Fräul. Helene Rössler); 4. »Zigeuner-Nachtlied«, Chor mit Orchesterbegleitung, Op. 112. II. Abtheilung. 5. Schlussscene aus Schiller's Tragödie: »Die Braut von Messina«, für drei Solostimmen, Männerchor und Orchesterbegleitung; 6. a) »Rože« (Die Rose), Lied aus der Königinhofer Handschrift, Op. 82, b) »Fialinka« (Das Veilchen), Lied von W. Hanka, Op. 71, c) »Maria Stuart's Klage aus dem Kerker« (vorgetragen von Frau Martha Procházka); 7. a) »Slavíček« (»Die Nachtigall«), b) »Žalost« (»Wehmuth«), c) »Modré oči« (»Die blauen Augen«), Lieder von W. Hanka, Op. 71 (vorgetragen von Herrn J. Lev); 8. a) Rhapsodie, b) Dithyrambe, für das Pianoforte (vorgetragen von Herrn Fr. Smetana); 9. »Gloria« aus der Krönungsmesse. Sämmtliche Compositionen sind von W. J. Tomaschek.

✱ [Spohr-Denkmal.] In Cassel hat sich ein Comité für Errichtung eines Spohr-Denkmals gebildet, dessen Vorsitzender der königl. Oberpräsident Herr von Bodelschwingh ist. Dasselbe erlässt folgenden Aufruf: »Von den verschiedensten Seiten ist der Gedanke angeregt und der Wunsch ausgesprochen worden, es möge dem verewigten Altmeister deutscher Tonkunst, dem am 22. October 1859 verstorbenen General-Musikdirector Hof-Kapellmeister Dr. Louis Spohr hier an der Stätte seines langjährigen Wirkens und Schaffens ein Denkmal errichtet werden. In dem Vertrauen, dass dieser Gedanke in den weitesten Kreisen Anklang finden werde, sind die Unterzeichneten zu dessen Ausführung zusammengetreten und richten andurch an alle Verehrer Spohr's und seiner Schöpfungen, an Alle in der Nähe und Ferne, welche ihn gekannt und geschätzt oder an seinen Werken sich erfreut haben, die ergebenste Aufforderung, sich durch Beiträge an dem Unternehmen zu betheiligen, zu gleicher Betheiligung anzuregen, überhaupt, wie sich die Gelegenheit bietet, für die Beschaffung der Mittel mitzuwirken. Der Name des grossen Meisters, seine genialen Tondichtungen, seine Verdienste und Leistungen als Lehrer und Künstler haben in der ganzen musikalischen Welt so unbestrittene Anerkennung gefunden, dass wir wohl hoffen dürfen, es werde uns gelingen, ein Ehrendenkmal zu schaffen, was den spätesten Geschlechtern ein bleibendes Zeugniss der Anerkennung und Verehrung sei, welche die Zeitgenossen dem Meister gewidmet haben.« Beiträge können an den mit der Cassenführung betrauten Banquier Carl Pfeiffer, Cassel, eingesandt werden.

✱ [Bach-Denkmal.] Das Local-Comité zur Errichtung eines Denkmals für Johann Sebastian Bach in Eisenach hat dieser Tage von Herrn Prof. Joachim in Berlin 3000 Thaler, als Ertrag mehrerer von dem Künstler in England zum Besten des Bachdenkmals veranstalteter Concerte überwiesen erhalten.

✱ [Neue Oper.] »Der Königspage«, die neue dreiactige komische Oper (Text von Karl Schultes) des Kapellmeisters Theodor Hentschel hat am 5. März bei ihrer ersten Aufführung am Stadttheater zu Bremen einen grossen Erfolg errungen.

✱ Auszeichnungen: Dem Kapellmeister der Gewandhaus-Concerte in Leipzig, Herrn Carl Heinrich Carsten Reinecke, ist das Ritterkreuz erster Classe des Grossherzoglich badischen Ordens vom Zähringer Löwen verliehen worden.

✱ Todesfälle:

Zu Paris starb am 19. März Jules Martin, Instrumentenmacher.

Zu Paris ist am 3. April der Secretair der Akademie der schönen Künste und frühere Minister Charles-Ernest Beulé gestorben. Er war zu Saumur am 29. Juni 1826 geboren.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 17. Recensionen. — Correspondenzen.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 13. *L. Escudier*: Rubini e Lablache. — *F. d'Arila*: L'embrione della Marsigliese. — »Salvator Rosa« di Gomes e la critica. — Nr. 14. Nuove composizioni per Pianoforte di C. Kolling. — Chiusura della stagione alla Scala. — »Salvator Rosa« di Gomes e la critica.

Le Guide musical. Bruxelles. Nr. 13. 14. Correspondences.

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. 7. *Lauro Rossi*: L'arte odierna della composizione musicale italiana da teatro. — *J. Taglioni*: Gli esecutori del recitativo secco.

Le Ménestrel. Paris. Nr. 17. 18. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXV—XXVI. — *H. Moreno*: Semaine théâtrale et musicale (La Passion de Bach et le Messie de Haendel etc.).

Musikzeitung, Allgemeine Deutsche. Nr. 1. *L. Nohl*: Beethoven's letzte Sonaten. Ihre Entstehung und ihr Charakter. — *J. Carl Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen für Clavierlehrer. — Kritik.

Musikzeitung, New-Yorker. Nr. 11. Robin und Marion. Ein Singspiel aus dem 13. Jahrh. — Nr. 12. Corresp.

The Orchestra. London. Nr. 547. Sir Robert Stewart's fourth lecture on Handel's life and times. — A Royal librettist. — Nr. 548. Sir Rob. Stewart's lectures on Handel. — Sincerity in art-work. — »Composes out of his head«. — The charity of Liszt.

The monthly musical Record. Nr. 40. *W. G. Cusins*: Messiah. An examination of the original and of some contemporary mss. — *E. Pauer*: Menetriers, troubadours and master-singers. (Contin. Hans Sachs.) — *C. A. B.*: Wagner on Beethoven's instrumentation. — *Rich. Payne*: Bach's »Magnificat«.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 12. *A. Jullien*: Les drames de Schiller et la musique. V. Don Carlos. VI. Wallenstein. — *H. Lavoix fils*: Traité de l'expression musicale etc. dans la musique vocale et instrumentale par Mathis Lussy.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 18. Recens. — Nr. 19. Christoph W. von Gluck. — Nr. 20. Das Harmonium. (Brief von Fr. Liszt.)

The musical Standard. Nr. 504. »The light of the world« and »St. John the Baptist«. — Nr. 505. Prof. Ella's lectures on music. — Reviews. — Nr. 506. Reviews, Correspondences.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 13. *Carl Fuchs*: Gedanken aus und zu Grillparzer's ästhet. Schriften. (Schl.) — *H. Kretzschmar*: Neue Werke von Joh. Brahms. (Schl.) — *H. v. Wolzogen*: »Der fliegende Holländer«. (Schl.) — Nr. 14. *W. Tappert*: Die Lieblinge der dramatischen Componisten. 1. Orpheus und Eurydice. — Kritik. — Marie Gutzschbach. (Biogr. m. Portr.)

Wiener Abendpost. Nr. 75. *W. A. Ambros*: Die Opernfragmente im Hofoperntheater. Die Vorstellung zum Besten der »Concordia« in der komischen Oper. Handel's »Salomo« und »Messias«.

Abhandlungen der schles. Gesellschaft für vaterländische Cultur. 1872/73. Breslau. Philos.-histor. Abthlg. *E. Baumgart*: Ueber den Streit zwischen Phöbus und Pan, ein Drama per musica von J. S. Bach.

Allgemeine Zeitung, Augsburg. Nr. 77. Beil. Musikbriefe aus Italien. I Florenz. — Nr. 93. Beilage. βγ. Ein neues Clavierpedal.

Europa. Nr. 11. Die Blüthe der Musik.

Die Grenzboten. Nr. 11. *G. Wustmann*: Zur Entstehung des Freischütztextes.

Die Literatur. Hrsg. Riotte und Wislicenus. Nr. 10. *Fr. Ruffer*: Die Hofbühne in Meiningen.

Neue freie Presse. Nr. 3443. 27/3. *Robert Hamerling*. Eine Idealistin der Tonkunst. (Ueber das Buch: »Die Reinheit des Claviervortrages«. Dem Idealismus in der Tonkunst gewidmet von Eugen Eisenstein. Graz 1870. (Verfasst von der verstorbenen Pianistin Frl. Marie Tunner.)

Kritiken erschienen über:

Nohl, L., Beethoven, Liszt, Wagner. (Neue fr. Presse. Nr. 3456 vom 10. April.)

Bibliographie.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Cavallini (Eugenio). Guida per lo studio elementare progressivo della viola. Parte I. III. Milano 1873. F. Lucca. In fol. pag. 42, 84. L. 14, L. 18.

Cimarosa. Le Astuzie femminili, melodramma giocoso in quattro parti. Riduzione per piano solo di G. Lucantoni. Paris, L. Escudier. Net. 10 frcs.

Clément. — Méthode d'orgue, d'harmonie et d'accompagnement, comprenant toutes les connaissances nécessaires pour devenir un habile organiste et divisé en cinq parties; par *Félix Clément*, maître de chapelle du lycée Louis-le-Grand. Paris, impr. Lahure; lib. Hachette & Ce. In-4º. IX, 244 p. 12 fr. (4 févr.)

Guercia (Alfonso). L'arte del canto italiano. Metodo per le voci di soprano o mezzo soprano, contralto, tenore e basso-baritono. Ed. II. Milano 1873. Ricordi. In fol. pag. 124.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 29. April 1874. **Nr. 17.** IX. Jahrgang.

Das Oratorium „Christus" von Friedrich Kiel.

Mittwoch den 15. April wurde in dem Saale der Reichshallen zu Berlin das jüngste Werk des Prof. Fr. Kiel, das Oratorium »Christus«, zum zweiten Male durch den ehemaligen Stern'schen, jetzt Stockhausen'schen Verein aufgeführt. Die Composition eines neuen grossen Werkes in unserer zwar nicht productionsarmen, aber zu grösseren Vorwürfen sich selten sammelnden Zeit, ist zunächst an sich eine That, die sich über das Gewöhnliche weit emporhebt. Nun ist dieses Werk aber nicht blos eine Symphonie, eine weltliche Cantate oder eine Oper, Werke, bei denen man es verzeihlich finden würde, wenn sie etwa das Gepräge des Zeitlichen an sich trügen; es gehört einer Kunstgattung an, von der wir in formaler, wie in geistiger Hinsicht verlangen, dass ihren Werken der Stempel des Ewigen an der Stirne geschrieben stehe. Ist nach diesen Erwägungen der Standpunkt, auf den sich der Componist des in Rede stehenden Werkes gestellt hat, schon ein ausserordentlich hoher, so wird er es noch viel mehr durch die Wahl seines Stoffes: Christus, der Heiland der Welt, der Ewige von Ewigkeit her, an den jedes Christenherz nicht blos glauben, den es in sich aufgenommen haben und den es bekennen soll als seinen Erlöser und Seligmacher für Zeit und Ewigkeit — Christi irdisches Leben zieht in einer Reihe von Bildern an unserem geistigen Auge vorüber. Wahrlich, die höchste Aufgabe ist es, die ein Mensch sich zu stellen vermag, und gar nicht zu verwundern, nur natürlich erscheint es, wenn sich einer der bedeutendsten Singvereine, wenn sich der beste Sänger und die beste Sängerin und die angesehensten musikalischen Kräfte zu dem Unternehmen vereinigt haben, den Kiel'schen »Christus« als den Versuch einer Lösung jener grossen Aufgabe in einer des erhabenen Stoffes würdigen Weise zur musikalischen Ausführung gelangen zu lassen.

Der Höhe der Aufgabe, sowie den aufgebotenen Mitteln bei der musikalischen Wiedergabe entsprach denn auch die Theilnahme des Publikums. In beiden Aufführungen war der grosse Saal der Reichshallen in allen seinen Theilen bis auf den letzten Platz gefüllt. Da das zweite Concert zum Besten des Eisenacher Bach-Denkmals stattfand, so steht zu erwarten, dass ein bedeutender Ueberschuss diesem edlen Zwecke zu Gute kommt.

Eine hohe, ja die höchste Aufgabe musikalischer Kunst ist es, die sich der Componist gestellt hat, und wir, sein Publikum, fragen uns, nachdem der letzte Ton des Halleluja als des Schlusschores verklungen ist: Wie hat der Meister die Aufgabe gelöst? Ist sie ihm gelungen oder misslungen? Wollte Verfasser dieser Zeilen Tageskritik schreiben, die am wenigsten nach wissenschaftlichen Grundsätzen, kaum sogar nach subjectivem Ermessen urtheilt oder urtheilen darf, sondern ängstlich von den Gesichtern der Zuhörer den augenblicklichen Eindruck abzulesen sucht, den sie dann am folgenden Tage als maassgebende Weisheit auf den Markt hinausschreit: ich sage, wollte ich Tageskritik schreiben, so wäre ich bald fertig mit dem Urtheile, ich dürfte nur einstimmen in die Schlagwörter, wie: der grösste Contrapunktist seiner Zeit, grossartige Anlage, herrliche Durchführungen; wohl auch einmal ein tadelndes, wenn auch nur schüchtern: zu viel Recitativ, zu wenig Wärme im Ausdrucke u. s. w. Aber unsere Zeitung hat wohl eine andere Aufgabe als die: einer möglichst getreuen Wiedergabe des Eindruckes, den das Werk auf die Zuhörerschaft gemacht hat. Wir wollen absehen von der Aufnahme, welche das Werk gefunden, wir wollen nach wissenschaftlichen Grundsätzen urtheilen, nicht blos bei diesem, bei allen Werken, die der Zeitung zur Beurtheilung vorliegen. Wenn es vielleicht vermessen erscheinen möchte, dies auszusprechen, so möge der freundliche Leser eingedenk sein des *»tamen est laudanda voluntas«*. Denn allerdings ist jede solche Kritik in letzter Instanz doch nur subjectives Ermessen, und in wieweit sie gelungen oder misslungen, d. h. richtig oder unrichtig ist, das hängt von dem Stande der Bildung und den Kenntnissen des Urtheilenden, sowie davon ab, in wieweit sein Urtheil ein freies ist. Ich tadle daher auch nicht die Tageskritik mit ihrem im Wesentlichen nur den Eindruck des Werkes auf das Publikum registrirenden Urtheile; im Gegentheile, ich räume demselben durchaus eine Berechtigung ein. Nur darf sie nicht beanspruchen, sich als maassgebend hinzustellen, ebenso wenig, wie ich selbst dieses Verlangen für mein eigenes Urtheil hege, wenn ich auch wünschen muss, dass es so viel wie nur immer möglich überzeugend sein möchte.

Es schien dem Verfasser dieser Zeilen nothwendig, sowohl dem Leser, wie auch dem Componisten gegenüber, den Standpunkt festzustellen, von dem seine Kritik ausgeht, um von vornherein dem Irrthum zu begegnen, als vertrete er mit seiner Anschauung gleichsam nur eine andere Fraction in der Tageskritik. Aber wie sich der Componist mit der Aufgabe, die er zu lösen unternommen, auf den höchsten Standpunkt stellt, so

darf auch die Kritik von keinem untergeordneten Standpunkte ausgehen, vielmehr wird auch sie den höchsten Maassstab an das Werk legen müssen. Dies vorausgeschickt, wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung des Werkes und zwar zunächst des Textes.

»Christus, Oratorium aus Worten der heiligen Schrift zusammengestellt und in Musik gesetzt von Fr. Kiel.« So lautet der vollständige Titel. Christi Leiden, Sterben und Auferstehung sind es, welche in sechs von einander geschiedene Scenen eingetheilt, sich vor uns aufrollen. Der ganz allgemeine Titel lässt zunächst ein umfassenderes Bild des Lebens des Erlösers erwarten, in der Art etwa, wie wir es bei dem Texte zum Händel'schen Messias finden. Nichtsdestoweniger halte ich die Wahl des Titels für nicht ungerechtfertigt. In diesen dreien, dem Leiden, dem Sterben und der Auferstehung ist das Leben und die Erlösungsthat des Heilandes beschlossen. Was dem eigentlichen Leiden (seit Christi Einzug in Jerusalem, dem Beginn unseres Textes) voraufgeht, das Alles reicht nicht hinan, weder an Leiden, was sein ganzes Leben war, noch an Thun, an das Spätere: seinen Tod und seine Auferstehung. Kiel führt uns somit weniger den geschichtlichen, als den dogmatischen Gehalt des Lebens Christi vor. Die sechs erwähnten Scenen sind die folgenden:

I. { Christi Einzug in Jerusalem.
Christi Abendmahl mit seinen Jüngern.

II. { Petrus verleugnet Christum.
Christus vor dem Hohenpriester.
Christus vor Pilato.

III. Christi Auferstehung.

Durch römische Zahlen im Textbuche deutet der Componist an, dass er die beiden ersten, sodann die drei folgenden Scenen zu je einem grösseren Theile zusammengefasst wissen will. Die dritte Scene steht für sich, als dritter Theil. In der Weise, wie sie ausgeführt ist, macht sowohl die Auseinanderlegung des Textes in sechs Scenen, wie auch die Zusammenfassung in drei Theile einigermaassen den Eindruck der Willkür. Die erste Scene (Palmsonntag) enthält die irdische Verherrlichung Christi. Die zweite (Gründonnerstag) besteht eigentlich aus zwei Abschnitten: Christi Abendmahl mit seinen Jüngern und Christus im Garten Gethsemane. Die folgenden drei Scenen (Charfreitag) bringen die Verurtheilung und die Kreuzigung. Die letzte (Ostern) enthält wiederum zwei Abschnitte: die eigentliche Auferstehungsgeschichte und Christus und Thomas. Allerdings gehören die 3., 4. und 5. Scene innig zusammen; nicht in demselben Maasse aber die erste und zweite. Ebenso tritt die Nothwendigkeit der Zusammenfassung in der zweiten und sechsten Scene nicht derartig klar hervor, dass sie auf den ersten Blick in die Augen spränge. Bei jeder künstlerischen Form aber, insbesondere bei grösseren Formen, ist es von Wichtigkeit, dass die vorgenommene Gliederung in grössere und kleinere Abschnitte als aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangen erscheine. Je mehr diese Nothwendigkeit in die Augen springt, um so klarer erscheint die Form. Ob sich eine andere Eintheilung des gegebenen Stoffes, bei welcher jene innere Nothwendigkeit noch klarer hervorträte, hätte finden lassen, will ich dahin gestellt sein lassen. Ich gebe aber zu, dass die Auffassung des Lebens Christi, wie sie Kiel für sein Werk gewählt hat, durch ihre Beschränkung auf die Leidens- und Auferstehungsgeschichte grosse Schwierigkeiten für eine unmittelbar sich ergebende übersichtliche Form darbietet. Der Componist hat allerdings seiner Form durch einige mehr äusserliche Mittel grösseren Nachdruck zu geben versucht: jeder Theil schliesst mit einem grösseren Chore, während die Scenen in sich ihren Zusammenhang dadurch documentiren sollen, dass die einzelnen Chöre, Recitative und Ariosos, aus denen jede einzelne Scene besteht, ohne abschliessende Cadenzen ineinander übergehen. Ob diese Mittel musikalisch geeignet sind oder nicht, wollen wir nachher bei Betrachtung des musikalischen Theiles näher untersuchen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. O. A. Krause, Op. 8. **Melodische Uebungsstücke im Umfange von fünf Tönen.** Drei Hefte.[1]) Das erste Heft enthält vier, die beiden anderen je drei Nummern. Natürlich ist die Oberstimme für den Lernenden bestimmt. Wenn ich sage, dass es mir doch bedenklich scheint, denselben in Nr. 8 eine Seite lang fast nur *d* spielen zu lassen, so hübsch dies auch behandelt ist, — und ferner, dass, wer in As-dur spielen kann, kein Stückchen für stillstehende Hand mehr nöthig haben muss — so bin ich mit meinen Bedenken am Ende. Ich habe dann nur beizufügen, dass mir die Hefte ein erfreuliches Zeichen davon waren, wie ein tüchtiger Meister auch mit so beschränkten Mitteln umzugehen weiss. Jede Charakteristik ist hier vertreten; der Choral, das einfache Lied, das Wehmüthige, das marschartig Feste, das Aufgeregte findet seine Stelle; neben harmonisch Einfachem finden wir modulatorisch reich Gestaltetes. Die Hefte seien angelegentlichst empfohlen; sie sind schön und correct gedruckt.

B. Tours. Suite de pièces.[2]) Fünf einzelne Nummern von je zwei oder drei Doppelseiten. Diese Stückchen lassen schon mehr ein Urtheil über den Componisten zu, als die im vorigen Jahrgange besprochenen Kinderstücke. Nr. 1. Prélude zieht in vollen Klängen an uns vorüber, einfach gesangliche Melodie mit reicher doch nicht verkünstelter Harmonie. Nr. 2. Marsch in A-moll mit Trio in A-dur, wenig charakteristisch, doch angenehm. Nr. 3 ist eine friedliche Menuet mit lebendigem Trio. Nr. 4. Romanze ist etwas sentimental und für diesen Inhalt nicht originell genug, was indess bei der Kürze wenig stört. Nr. 5. Tarantelle spielt sich leicht hin und macht, gleich den anderen Nummern, keinen bedeutenden, aber auch keinen unangenehmen Eindruck. Der vorletzte Accord, mit kleiner Terz und Sexte und übermässiger Quart, *pp.* angeschlagen, wird dem Hörer den Eindruck des Vergreifens machen; auf diese Originalität hätte ich gern verzichtet. — Die Stücke müssen zwar gut vorgetragen werden, bieten aber keine technische Schwierigkeit; der Verfasser scheint den Unterricht oder den leichte Unterhaltung suchenden Dilettanten im Auge gehabt zu haben; für Letzteres spricht im Allgemeinen der Inhalt, der nirgends erheblich, aber auch nirgends verletzend ist. Sollte der Componist noch Aehnliches zu schreiben beabsichtigen, so möge er der Secondostimme etwas mehr Melodik geben; sie ist zwar nicht so armselig, wie bei der grossen Masse des Vierhändigen, das einstens Czerny und Co. geliefert haben — aber von dem gesanglichen Theile fällt ihr gar wenig zu. — **Mit drei Charakterstücken im Orchesterstyl**[3]) stellt sich der Verfasser auf höheren Standpunkt. Das erste Stück ist ein recht nettes Scherzo mit sinnigem Trio; das zweite, ein kurzes An-

1) Melodische Uebungsstücke für das Pianoforte zu vier Händen im Umfange von fünf Tönen bei stillstehender Hand von Anton Krause. Op. 8. Leipzig bei C. F. Kahnt. (553—555.) Fol. 3 Hefte. (Nr. 1—4, 5—7, 8—10) à 11 S. à Mk. 1. 50.

2) Suite de Pièces pour Piano à 4 mains composées par Berthold Tours. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12993—97.) Folio. Nr. 1. Prélude. 5 S. Mk. 1, 25. Nr. 2. Marche. 7 S. Mk. 1, 50. Nr. 3. Menuet. 7 S. Mk. 1, 50. Nr. 4. Romance. 5 S. Mk. 1, 25. Nr. 5. Tarantelle. 7 S. Mk. 1, 50.

3) Herrn Woldemar Bargiel gewidmet. Drei Charakterstücke (im Orchesterstyl) für das Pianoforte zu vier Händen componirt von Berthold Tours. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12947.) Fol. 23 S. Mk. 3, 50. (1. Allegretto giocoso. 2. Andante. 3. Presto.)

dante, müsste im Hauptsatze mehr melodischen Reiz entfalten; der Mittelsatz nimmt sich freundlich aus. Das dritte Stück hat mit dem ersten das Curiosum gemein, dass beide mit dem Septimenaccorde der zweiten Leiterstufe beginnen, bei Nr. 1 unter der Form des $\frac{6}{5}$-Accordes auf der Unterdominante; der Anfang macht sich namentlich bei Nr. 3, einem interessant geführten Presto, ganz hübsch. Der plötzliche Uebergang von A-moll nach As-dur, ohne andere Vermittelung als die des E dur-Dreiklanges, ist eine der vielen harmonischen Neuerungen, die ich absolut nur unschön finden kann; es ist kein Ueber-Gang, sondern ein holperiger Ueber-Sturz. Dagegen klingt der Rückgang vermittelst des Accordes F^7, wobei *es* als *dis* aufgefasst wird, ganz gut. Dass endlich der Componist für den Schluss den Dominantaccord geflissentlich vermeidet, ist eine Seltsamkeit, für die ich mich nicht begeistern kann. Ich bin zwar nicht der von anderen Mitarbeitern öfters ausgesprochenen Ansicht, dass man in unserer Zeit keine guten Schlüsse mehr machen könne, — oder, dass ein guter Schluss in unserer Zeit durchaus beschaffen sein müsse, wie ein solcher vor 300 Jahren — ich glaube vielmehr, es spielt auch hier nur die leidige Originalitätssucht ihre Rolle; weil hundert Andere vor uns Schlüsse mit dem Dominantaccorde gemacht haben, deshalb will man sie jetzt nicht machen; man wählt andere, oft recht unpassende Accorde; man macht den Gang der Stimmen unnatürlich, verdreht den Rhythmus, Alles nur, um originell zu sein. Man wird nun, denke ich, bald noch einen Schritt weiter gehen und als letzten Accord auch nicht mehr den Grunddreiklang wählen; hat doch bereits Schubert sein Lied »Die Stadt« mit dem gebrochenen Accorde *c es fis a* geschlossen. Aber das ist eine Ausnahme; dergleichen muss erst ganz gewöhnlich werden; dann wird Einer unserer Nachkommen eines schönen Tages entdecken, wie es doch was gar Herrliches um den Schluss V^3 I^3 ist — dann erhalten wir ihn vielleicht als etwas Nagelneues wieder! Ich habe mich indess etwas weit verlaufen und will nicht unterlassen, noch einmal zu unserm Opus zurückzukehren, um dem Verfasser zuzugestehen, dass er sich sehr geschickt gewendet und gedreht hat, um der verhassten gewöhnlichen Cadenz zu entgehen.

A. Krug endlich giebt uns fünf **Impromptus in Walzerform,**[4]) als zusammenhängendes Ganze gedacht, denen man das Prädicat »interessant« nicht wird verweigern können. Namentlich in harmonischer Beziehung sind sie reich, ohne Ungeheuerlichkeiten zu bringen. Das Melodische tritt dabei einigermaassen zurück. Sie verlangen feine Spieler, ohne eigentlich sehr schwer zu sein.

Die Ausstattung sämmtlicher genannten Werke ist gut, der Druck ohne erhebliche Fehler.

4) Fünf Impromptus in Walzerform für das Pianoforte zu vier Händen componirt von Arnold Krug. Preiscomposition aus der »Musikalischen Gartenlaube« besonders abgedruckt. Leipzig, Exped. der Musikal. Gartenlaube (G. H. Friedlein). Folio. 11 S. Mk. 1, 50.

Ein neues Clavierpedal.

Die Augsburger Allgemeine Zeitung vom 3. April (Nr. 93 Beilage) bringt einen Bericht des Herrn Bernhard Gugler in Stuttgart über ein neues Clavierpedal, den wir uns des hohen Interesses wegen erlauben unseren Lesern mitzutheilen.

»In meinem »Rückblick auf die Musikinstrumente der Wiener Weltausstellung«, den die »Allg. Ztg.« in den letzten Tagen des vorigen Jahres (Nr. 363 und 365) gebracht hat, habe ich die Besprechung des von Zachariä erfundenen »Kunstpedals« durch die Bemerkung eingeleitet: »Das Ideal einer Pedalmechanik wäre eine Vorrichtung, welche dem Spieler ermöglichte, durch einfache Mittel eine einzelne Saite, oder eine Anzahl irgendwie vertheilter Saiten, über das Niederdrücken der Taste hinaus vom Dämpfer zu befreien, während dieser auf den übrigen Saiten ruhen bleibt. Dieses Ideal wird wohl nie erreicht werden.« Ich hatte keine Ahnung, dass, während ich den »Rückblick« niederschrieb, eine Vorrichtung der gewünschten Art bereits ersonnen und im Modell ausgeführt war. Frhr. Ferd. v. Liliencron in München hat sein ernstes Interesse für Musik aufs neue bewährt durch Beschäftigung mit der Pedalfrage. Aus Anlass der citirten Stelle machte derselbe zunächst der Redaction der »Allg. Ztg.« Mittheilung von einer ihm gelungenen Erfindung; durch Vermittlung der Redaction erhielt ich nähere Nachricht, und später setzte die Güte des Herrn Baron mich in den Stand das betreffende Modell genau einzusehen. Es ist mir eine angenehme Pflicht, in Anknüpfung an meinen früheren Artikel, die neue Erfindung vor die Oeffentlichkeit zu bringen, nachdem der Erfinder mich ermächtigt hat, den auf glückliche Weise verwirklichten Grundgedanken anzugeben.

Was — wie ich noch jetzt glaube — unter Beschränkung auf die einfache Claviatur niemals zu Stande zu bringen sein wird, hat Herr v. Liliencron erreicht durch Beiziehung eines zweiten Manuals, welches hinter und über dem gewöhnlichen Manual liegt, ähnlich wie man es an alten Cembalflügeln kennt, wo übrigens die Manualverdoppelung anderen Zwecken zu dienen hatte. Einer dieser Zwecke war die Erleichterung des polyphonen Spiels, so dass z. B. auch ein Orgel-Trio (auf zwei Manuale und Orgelpedal berechnet) am Clavier (dreihändig) ausgeführt werden konnte. Dass solchem Zweck die Liliencron'sche Construction ebenso gut entspricht wie jene alte Flügeleinrichtung, ist ein nicht zu unterschätzender Nebenvortheil. Der Hauptwerth der Construction aber liegt in der Ermöglichung völliger Unabhängigkeit bei der Wahl der zum Fortklingen bestimmten Töne. Durch einen besonderen Pedalzug wird nämlich bewirkt, dass die einzelnen Dämpfer nur von denjenigen Saiten gehoben bleiben, welche mittelst des oberen Manuals angeschlagen worden sind. Der gewöhnliche, auf sämmtliche Dämpfer gleichzeitig wirkende Pedaltritt soll dadurch nicht beseitigt werden; der Spieler kann, wo es angezeigt ist, mit diesem und dem unteren (vorderen) Manual das Instrument ganz auf die herkömmliche Weise behandeln, während andererseits das zweite Manual und der zugehörige Pedalzug ihn von der so oft unerwünschten Zudringlichkeit des allgemeinen Nachtönens befreien. So kann z. B. ein in irgend einer Region des Tastenumfanges angeschlagener Accord andauern, ohne dass dadurch ein die nämliche Region durchlaufendes stakkirtes Spiel behindert ist. Der Uebergang vom Hauptmanual zum oberen Manual, oder umgekehrt, bietet keine Schwierigkeit; selbst wo ein raffinirter Spieler ungewöhnliche Combinationen bilden wollte, dürften ihm solche gelingen, wenn er hinreichend geübt ist, in dem bei modernen Pianisten so beliebten arpeggirenden Hinaufschnellen eines Fingers über die natürliche Handspannung, durch welches der täuschende Eindruck einer Gleichzeitigkeit rasch nach einander angeschlagener Töne erstrebt wird. Sollte dagegen einmal das obere Manual ganz unbenutzt bleiben, so hat der Erfinder dafür gesorgt, dass dasselbe durch eine leichtbewegliche Klappe verdeckt werden kann.

Zachariä's Kunstpedal, dessen bedeutende Vorzüge vor dem alten Pedal in meinem »Rückblick« gebührend hervorgehoben sind, hat auch vor dem Liliencron'schen Pedal das voraus, dass es mit dem einzigen Manual ausreicht. Allein gerade deswegen muss es auf die vollkommene Unabhängigkeit zwischen gedämpften und nicht gedämpften Saiten verzichten, für welche die Scheidung der Dämpfer in die acht »Sectionen« nur einen angenäherten, keineswegs einen vollständigen Ersatz giebt, und diese Unvollständigkeit kann auch durch die im »Rückblick« als

Nebengewinn erwähnten, immerhin werthvollen Klangwirkungen nicht aufgewogen werden. Von gewichtigster Bedeutung aber ist noch, dass, während die richtige Behandlung des Kunstpedals ein specielles Studium und längere Uebung erfordert, Liliencron's Pedal von jedem Spieler ohne alle Vorbereitung gebraucht werden kann.

Welcher Gewinn aus diesem Pedal für jeden Claviervortrag zu ziehen wäre, bedarf keiner Darlegung. Nur auf ein paar Punkte möge besonders hingewiesen werden. In den Clavierstücken von älteren Meistern (S. Bach, Ph. E. Bach, Couperin u. A.), aber auch noch bei Beethoven, findet man zuweilen langgehaltene Töne geschrieben, welche an den betreffenden Stellen schlechterdings nicht nach ihrer vollen Dauer hörbar gemacht werden können, also von der Phantasie des Spielers oder seinem inneren Ohre ergänzt werden müssen, einem Zuhörer jedoch entgehen. Mit dem neuen Pedal kämen sie zur vollen Geltung. Mit ihm wäre die Uebertragung einer Orgelcomposition für Clavier wesentlich erleichtert, in manchen Fällen überhaupt erst ermöglicht, z. B. wo ein längerer Orgelpunkt vorkommt. Niemand aber würde dessen Einführung freudiger begrüssen, als wer sich einmal mit Herstellung von Clavierauszügen aus Orchesterwerken beschäftigt hat. Könnten Claviere mit Liliencron'schem Pedal als schon verbreitet angenommen werden, so müsste die Bearbeitung der Clavierauszüge eine ganz neue Gestalt und eine bis jetzt unerreichbare Vervollkommnung erlangen.

Auf die Mechanik des neuen Pedals ist hier nicht einzugehen: sie ist scharfsinnig und überraschend einfach, beeinträchtigt nirgends die Leichtigkeit des gewöhnlichen Spiels, und kann bei wirklicher Ausführung die Herstellungskosten eines Instruments nicht sehr erheblich vermehren. Vom Standpunkte des Spielers haben sich, wie ich höre, namhafte Fachmänner schon günstig ausgesprochen, obwohl eine praktische Probe auf einem fertigen Clavier noch nicht gemacht werden konnte. Es bleibt zunächst nur zu wünschen, dass bald ein Instrument mit dem neuen Pedal gebaut werden möchte. Nach Aeusserung einzelner Clavierfabrikanten, welche das Modell gesehen haben, kann von technischen Schwierigkeiten keine Rede sein.«

Musikbericht aus München.

IV. Die Oper.

(Fortsetzung.)

Nachdem sich Ende August die Oper mit Cherubini's »Wasserträger« aus ihrer lethargischen Sommerruhe etwas erhoben hatte, folgte im September eine zweimalige mit stürmischem Beifalle aufgenommene Aufführung von *Fr. Lachner's* »Catharina Cornaro« in neuer Einstudirung. Frl. Stehle gab die Titelrolle mit Wärme und kluger Vermeidung einiger Klippen, welche ihr die hin und wieder hohe Lage der Partie boten, aber nicht ganz mit der nöthigen heroischen Ruhe und Würde, die Herren Vogl und Kindermann sangen die Partien des kranken »Königs« und des »Andrea Cornaro« vortrefflich, Herr Nachbaur jene des »Marco« feurig aber unsicher. Leider ward ihm nicht ermöglicht, sich durch öftere Aufführungen die erforderliche Sicherheit anzueignen. Mitte October vorigen Jahres war Byron's »Manfred« mit der *Schumann*'schen Musik neu einstudirt und des Letzteren »Genoveva« in Vorbereitung. Ein solcher Eifer für Schumann war in München früher noch nicht bemerkbar gewesen. Im Gegentheile: der geniale Tondichter, welcher in seinen tiefen, gehaltvollen Schöpfungen andere jetzt noch mit oberflächlichem Glanze hellschimmernde Sterne erster Grösse wohl überdauern wird, gehörte sehr mit Unrecht zu den wenig gekannten, fast vernachlässigten. Wir freuen uns aufrichtig des Strebens nach dessen gerechter Würdigung und des regen, ungewöhnlich angespannten Interesses, welches das Publikum gerade den Manfredvorstellungen entgegenbrachte und bewahrte. Dass hierbei das Hauptgewicht auf die Musik und nicht auf die Dichtung fällt, und dass an eine Aufführung des »Manfred« ohne diese Musik wohl nie gedacht worden wäre, wird jedem klar sein, der Beide auch nur flüchtig durchgesehen hat. Wenn wir auch weit entfernt sind, Byron's hochpoetischem Gebilde, welches den Titel »dramatisches Gedicht« trägt, irgendwie zu nahe treten zu wollen, so muss doch bemerkt werden, dass dasselbe — an sich für die Aufführung weder bestimmt noch geeignet — gerade der Schumann'schen musikalischen Bearbeitung und Ausstattung seine Lebensfähigkeit auf der Bühne verdankt. Dass sich Robert Schumann, ein grosser Verehrer Jean Paul's und selbst in nicht geringem Maasse Romantiker, von Byron's düsterem Werke mächtig angezogen fühlte, kann nicht Wunder nehmen. Die musikalische Dichtung entstand 1849 und zählt zu dem Bedeutendsten, was ihr Autor geschaffen hat. Jeder aufmerksame Hörer wird in ihr fühlen, dass der Componist des Dichters Stimmungen vollkommen erfasst und so treu als nur möglich wiedergegeben hat. Schon die tiefempfundene, bald schmerzbewegte, bald geheimnissvolle Ouvertüre schildert im Vorbilde den ganzen »Manfred«. Von den übrigen zwölf Nummern sind vorzüglich wirkungsvoll und nennenswerth: der Gesang der Elementargeister — Soli für Sopran, Alt, Tenor und Bass —, Erscheinung eines Zauberbildes, Geisterbannfluch — für Männerstimmen — im ersten Acte; Vorspiel, Beschwörung der Alpenfee, Hymnus der Geister Ahrimans und Manfred's Ansprache an Astarte im zweiten, sowie die Begleitung zu Manfred's Monolog zu Anfang des dritten Actes. Es lässt sich von dieser Musik nicht sagen, sie sei durch diese oder jene hervorragende Eigenschaft ausgezeichnet: sie besitzt deren so viele und in so wechselvoller Weise, dass gerade hierdurch die glücklichste Vereinigung mit der Dichtung zu Stande kam. Die Aufführung des Werkes war eine in allen Theilen vorzügliche. Die scenische Einrichtung hatte mit Beschränkung auf die nothwendigsten Aenderungen Herr Jenke besorgt. Herr Possart sprach und spielte die höchst umfangreiche und schwierige Titelrolle ohne Souffleur mit der Hingebung, dem Fleisse und der Vollendung, mit welchen er allen seinen Aufgaben gerecht zu werden pflegt. Die kleineren Rollen waren trefflich besetzt, Orchester, Chor und Soli unter Levi vorzüglich. Die ganze Aufführung machte entschieden einen eben so tiefen als nachhaltigen Eindruck. Weniger könnten wir dies von der Mitte November zum ersten Male aufgeführten *Schumann*'schen Oper »Genoveva« behaupten, deren Wiederverschwinden vom Repertoire, wenn nicht schon erfolgt sein, so doch nahe bevorstehen dürfte. Zwar trägt auch hier die Musik den Stempel der Originalität und Genialität, sie steigert sich gehörigen Ortes zum Grossartigen und weiss anderseits einen tiefen Gefühlston anzuschlagen, ohne eine feine Charakteristik der Personen und Situationen vermissen zu lassen: aber die dramatische Anlage des Textes ist theilweise so gewöhnlich, so weitläufig und unmotivirt, stellenweise sogar abstossend und widerlich, dass das musikalische Interesse diese Mängel kaum beim Kunstverständigen, geschweige denn beim grossen Publikum, welches doch eigentlich über unsere Opernrepertoire sehr wesentlich mit entscheidet, aufzuwiegen vermag. So sehr wir uns freuten, die Bekanntschaft von Schumann's Oper zu machen, an deren Unbühnenmässigkeit wir nicht so ganz glauben mochten, so sehr sind wir jetzt von letzterer überzeugt. Einige Schuld an dem, wenn auch anfangs guten, doch durchaus nicht nachhaltigen Erfolge der »Genoveva«, in welcher die Titelrolle durch Frl. Stehle, die Partie des »Golo« durch Herrn Vogl trefflich besetzt, das Orchester unter Levi's energischer Leitung in vorzüglicher Weise thätig war, trug wohl die mangelhafte Wiedergabe der Partie des

»Pfalzgrafen« durch den ungelenken, wirkungslosen Baritonisten Herrn König; hätte Herr Kindermann diese Rolle lebendig gestaltet, so hätte sich die Oper beträchtlich länger halten können. (?)

Ein kaum zufälliges, vielleicht durch den romantisch märchenhaften Inhalt verknüpftes Zusammentreffen führte uns wenige Tage nach der »Genoveva« *Jos. Rheinberger's* »Sieben Raben« wieder auf die Hofbühne; bei aller Einfachheit äusserst geschickt und lebendig ist das ansprechende Märchen von Franz Bonn dramatisirt worden, indem er an dem ursprünglichen Gewande der Sage möglichst wenig änderte. Auf diese Weise entstand ein Operntext, der in seinem romantischen Zuge ein recht glücklicher genannt werden kann. Immerhin waren in demselben noch einige Längen enthalten, welche bei den früheren Aufführungen der Oper zu Tage traten. Auch zur Entfernung dieser hat sich der Componist bereitwillig entschlossen und tritt nun die dramatische mit der musikalischen Wirkung gleichbedeutend hervor. Die Musik mag jener Schumann's zu »Genoveva« mindestens ebenbürtig zur Seite stehen; sie enthält ganz den romantischen Zauber des liebenswürdigen Süjets in tiefer Erfassung desselben und ist voll reiner und wahrer Empfindung. Die Wiedergabe der Oper war vermöge der Besetzung der Hauptpartien durch Frl. Stehle, die Herren Vogl und Kindermann eine vorzügliche, die Aufnahme bei allen Wiederholungen eine sehr warme; wir betrachten dies in unserer an Romantik armen Zeit, welche gemeiniglich mehr nach dem Derb-Realen und Sinnlichen strebt, als ein doppelt erfreuliches Zeichen und sind der Ansicht, dass im Gegensatze zu dem realistischen Getreibe des Lebens gerade das Poetisch-Romantische auf der Bühne besonderer Pflege bedürfe.

Wenig glücklich war indessen Anfang November eine neu einstudirte Aufführung des »Oberon« gewesen; die Titelrolle in Händen des Fräul. Schefzky bot den geraden Gegensatz alles Romantischen und Elfenhaften. Herr Vogl fand sich mit dem »Hüon« nicht zu recht; ihm fehlte das Ritterliche, dann die hohe und leichtansprechende Stimme, so dass er schon durch Transponiren der grossen Arie um einen Ton seine Partie wesentlich beeinträchtigen musste. Frau Vogl sang die »Rezia« mit Fleiss und Ausdauer aber poesielos; Fräul. Meysenheim wusste die »Fatime« nicht zu gestalten und schwankte zwischen affectirter Komik und erkünstelter Schüchternheit hin und her. Der »Scherasmin« des Herrn Schlosser verdiente Anerkennung. Von grosser Schwerfälligkeit und ohne allen duftigen Zauber war aber auch das Orchester unter Wüllner's Direction. Uebrigens glauben wir, dass an dem geringen Eindruck der letzten Oberonaufführungen — eine solche fand auch schon im heurigen Jahre mit Frl. Radecke als ziemlich guter »Rezia« statt — die gegen den Schluss zu überhandnehmende Interesselosigkeit und Weitschweifigkeit der Handlung einen grossen Theil der Schuld trägt. Von geschickter Hand müssten hier mit Verlegung, also ohne Weglassung, einiger Musikstücke die Scenen zwischen »Almansor« und »Roschana« und was damit zusammenhängt, beseitigt werden; es wäre das eine verdienstliche und kaum sehr schwierige Arbeit.

Sehr würdig und in jeder Beziehung gelungen war Beethoven's Geburtstagsfeier im kgl. Hoftheater unter Levi's Leitung. Der Cmoll-Symphonie in schwungvoller Aufführung folgten die von Frl. Stehle mit Innigkeit und Feuer gesungenen Egmontlieder; Herr Concertmeister Walter wiederholte das erst kurz vorher im Concerte gespielte Violinconcert. Die mit so origineller musikalischer Charakteristik ausgestatteten »Ruinen von Athen« in Otto Devrient's Bearbeitung bildeten einen effectvollen Schluss der Feier.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** *Rd.* Am 21. April Nachmittags 5 Uhr gab Herr Otto Dienel zum Besten der Wittwen-Casse Berliner Organisten ein Orgel-Concert in der St. Marien-Kirche. Das Programm bestand aus folgenden Nummern: *Seb. Bach:* Toccata (F-dur), *Mendelssohn:* Recitativ und Arie (»Zerreisset eure Herzen«) aus »Elias« (Herr Julius Sturm), *Seb. Bach:* Chromatische Phantasie und Fuge, für Orgel übertragen von Otto Dienel, *Cherubini:* Ave Maria (Frau Schultzen-von Asten), *Tartini:* Sonate (G-moll) für Violine und Orgel (königl. Kammermusikus Herr Waldemar Meyer), *Dienel:* Terzett (»Gott, deine Güte reicht so weit«) für Sopran, Alt und Tenor (Frau Schultzen-von Asten, Frau Prof. Joachim und Herr Sturm), *Fr. Kiel:* Phantasie (H-dur), *Seb. Bach:* Schlage doch, gewünschte Stunde! Cantate für eine Altstimme (Frau Prof. Joachim), *Schellenberg:* Phantasie über: »Ein' feste Burg ist unser Gott« (Herr Organist Carl Franz). — Wir würden es uns versagen, auf dieses Concert näher einzugehen, wenn nicht der Herr Concertgeber solche Geschmacklosigkeiten hätte zu Tage treten lassen, die selbst bei dem löblichen Zwecke des Concertes doch eine öffentliche ernste Rüge verdienen. Zunächst will uns das Orgelspiel des Herrn Dienel nicht gefallen. Es entbehrt der Klarheit, der rhythmischen Bestimmtheit, wechselt fortwährend in der Temponahme — Fehler, die besonders in den Bach'schen Stücken sehr störend sich geltend machten. Wir müssen es als eine künstlerische Verirrung bezeichnen, die chromatische Phantasie Bach's auf die Orgel zu übertragen und dieselbe sogar für verschiedene Manuale zu bearbeiten, vom Pianissimo bis zum stärksten Fortissimo in stetem Wechsel der Register, wobei Herrn Dienel eine zweite Person sogar Hülfe leisten musste. Noch grösser aber trat die Geschmacklosigkeit in der Begleitung zur Bach'schen Cantate zu Tage, in welcher das Schlagen der Glocke durch Flauto 2 Fuss nachgeahmt wurde. Dass der Vortrag der Frau Prof. Joachim sehr darunter leiden musste und die Cantate nicht zur richtigen Geltung kommen konnte, war natürlich. Ganz vorzüglich sang Frau Schultzen-von Asten das Ave Maria von *Cherubini* wie ihre Partie in dem Terzett, auch Herr Sturm muss — zumal als Dilettant — lobend erwähnt werden. Die Verbindung von Orgel und Violine ist stets eine unglückliche und konnte Herr Meyer bei der schwerfälligen Begleitung die Sonate nicht wirkungsvoll vortragen.

✱ **Dresden.** Am 21. März fand im hiesigen Hoftheater die erste Aufführung der neuen Oper »Die Folkunger«, Text von Mosenthal, Musik von Ed. Kretschmer statt. Der Erfolg war ein günstiger. Die Musik soll mit vielem Fleiss und Geschick ausgearbeitet sein, der Text Mosenthals hinsichtlich dramatischer Entwickelung und Wirkung zu den vorzüglichsten Arbeiten dieses Genres gehören. So berichten wenigstens Dresdener Blätter. — Die erste sächsische Kammer ist der Nachbewilligung von 275,000 Thlr. zum Hoftheaterbau beigetreten.

✱ **Madrid.** *Weber's* »Freischütz« ist in der italienischen Oper vor Kurzem zum ersten Male zur Aufführung gekommen unter Mitwirkung der Damen Edelsberg und Menlilla und der Herren Stegno und David. Der Erfolg wird als ein ungewöhnlicher geschildert.

✱ **Mailand.** Die Statue Donizetti's von dem Bildhauer Strazza, welche der verstorbene Musikverleger Lucca der Stadt Mailand zum Geschenk gemacht hat, ist in der Scala enthüllt worden.

✱ **Paris.** In der Opéra Comique wurde »Maria Magdalena« von Louis Gallet, Musik von *Jules Massenet*, gegeben. Es wird darin die Episode der Sünderin, welche der Gottmensch freispricht, behandelt. Das Oratorium, das von dem Dichter »geistliches Drama« getauft wird, hat vier Theile. Der erste, descriptiv und malerisch, ist eine Landschaft bei untergehender Sonne, auf dem Wege und nahe den Thoren des alten Magdala. Pharisäer, Schriftgelehrte, Weiber aus dem Volke und verlorne Dirnen gehen vorüber und ruhen unter Palmen aus. Maria Magdalena streicht durch die Gruppen. Judas, der Pharisäer, ruft die Sünderin mit den Worten an: »Liebe noch, sei ein Weib!« Andere verfolgen sie mit dem höhnischen Geschrei: »Schande über dich!« Jesus erscheint, theilt mit gebieterischer Geberde die Menge, die sich gerüstet hat, um die Sünderin zu steinigen. Magdalena wirft sich vor die Füsse des Nazareners, der die Vergangenheit mit den hoffnungsvollen Worten tilgt: »Mein Vater vergiebt dir, sein Name sei geheiligt«. Der zweite Theil des Oratoriums führt in das Haus der Maria Magdalena; ihre Schwester Martha streut Blumen und verbreitet Wohlgerüche, das Haus ist in einen Tempel umgewandelt, und die Jünger wiederholen das Gebet ihres Herrn und Meisters. Im dritten Theile befinden wir uns auf Golgatha. Jesus ist an das Kreuz geheftet, Priester, Soldaten und Henkersknechte begrussen ihn mit dem ironischen Zurufe: »König der Juden!« und erschweren so die Sterbestunde des für sie Betenden. Die Erscheinung des Gottmenschen vor Maria Magdalena und vor den frommen Frauen in der Begräbnisshöhle bildet den Schluss

des Oratoriums. Die Partitur, die am letzten Dienstag in der Komischen Oper zur Aufführung kam, wurde bereits im Vorjahre in der Charwoche im Odeon executirt, und man hörte sie auch diesmal wieder mit Interesse an. Man sieht aus dem Vorstehenden, dass die Pariser ernsthafte Leute geworden sind, das Seltsame an der Sache ist nur, dass sie dieses Passionsspiel in der »Komischen Oper« zur Aufführung gebracht haben.

✱ **Paris.** Die komische Oper, die seit Jahren vom alten Repertoire lebt und den jungen Componisten wenig Aufmunterung bietet, hat endlich einmal Neues geliefert. Ist auch der Componist Lenepveu ein jüngerer Mann, so ist doch der Verfasser des noch von der Kaiserregierung hinterlassenen, als Preistext zur Composition aufgenöthigten »Florentiners« ein Veteran der dramatischen Literatur. Herr v. Saint-Georges hat hier eines der einfaltigsten Libretti verfasst. Lorenzo von Medicis, »il Magnifico«, hat eine Preisbewerbung ausgeschrieben. Ein Unbekannter, der sich nur als »Der Florentiner« bezeichnet, hat dermaassen durch seine Werke Bewunderung erworben, dass der alte Maler Galleotti seine Nebenbuhlerschaft fürchtet. Der Florentiner ist aber kein anderer, als Galleotti's eigener Schüler, der nach des Meisters Atelier zurückkehrt, da er dessen Pflegetochter liebt. Seiner Verehrung für den alten eifrigen Künstler, mehr noch seiner Liebe opfert er sein Meisterwerk, und befiehlt einem treuen, aber betrunkenen Freunde das Bild seiner Hebe zu verbrennen, damit Galleotti ohne Sorge den Preis erhalte. Es wird ihm dieser auch zuerkannt. Da erkennt der Alte, dass man ihn für ein anderes als sein Werk gekrönt, wirft den goldenen Lorbeer zu Boden und stürzt wüthend mit gezogenem Messer auf das Bild hin, um sich an demselben für den unbekannten Gegner zu rächen. Sein Künstlersinn hält aber den drohenden Arm auf. Stöhnend bekennt er: »Es ist ein Meisterwerk!« und der Dolch entfällt seiner Hand. Da wird der Name des Florentiners in der Ecke des Bildes erkannt, den keiner vorher bemerkt hatte, und es stellt sich heraus, dass der betrunkene Freund des jungen Malers aus Versehen Galleotti's Bild statt des Florentiners den Flammen preisgegeben hatte! Damit ist die Geschichte noch nicht zu Ende. Galleotti hat auch etwas von Doctor Bartolo, er liebt seine Mündel, und da ihm endlich bekannt wird, dass sein Schüler der Florentiner und obendrein der Liebhaber seiner Paola ist, da lässt er ihm im Garten aufpassen und von gedungenen Mördern erschiessen. Die Kugel verfehlt den Jüngling, und man söhnt sich unter des prächtigen Mediceers Gunst aus! Zu dem schalen Text hat Herr Lenepveu sich vergebens bemüht, eine leidliche Musik zu schreiben. Wie müssen erst die anderen Partituren gewesen sein, wenn er den Preis beim Wettstreit erhalten hat! Ich habe schon Besseres vom jungen Maestro gehört, er hat vornehmlich eine recht anmuthige Symphonie geschrieben. In dieser Oper sind gerade die Stellen der Musik die besten, die als Zugabe zur Handlung dienen und die wenigen heiteren Scenen des düsteren Stückes erhellen. (Allgem. Ztg. 3/4 1874.)

✱ [Rheinische Musikfeste.] Am Rhein stehen in diesem Jahre zwei grössere Musikfeste in Aussicht. Das niederrheinische wird in den Pfingsttagen (24., 25. und 26. Mai), dem festgesetzten Turnus zufolge, in Köln gefeiert werden und unter Hiller's Leitung im Gürzenichsaale in Scene gehen. Am ersten Tage soll ausser der Pastoral-Symphonie von *Beethoven Händel's* »Samson«, am zweiten *Hiller's* »Zerstörung Jerusalems« und das Triumphlied von *Brahms* aufgeführt werden, der dritte Tag gehört herkömmlich den Künstlern. Zugesagt haben: Frau Peschka-Leutner, Herr und Frau Joachim, Herr Diener und Herr Schelper. — Das mittelrheinische Musikfest ist nach längerer Unterbrechung für den 8., 9. und 10. Juli zu Mainz in Aussicht genommen. Programm: Erster Tag: »Paulus«; zweiter Tag: Ouvertüre zu »Euryanthe« und Neunte Symphonie; dritter Tag: Künstlerconcert.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

✱ Der Jahresbericht des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster, Ostern 1874, enthält einen kurzen Nekrolog des am 5. Febr. 1874 verstorbenen Directors Prof. Johann Friedrich Bellermann, von dem jetzigen Director Dr. Herm. Bonitz verfasst. Aus demselben Programme ersehen wir die Anzahl der Stunden, welche auf den Gesangunterricht am Gymnasium zum grauen Kloster verwendet werden; dieselben vertheilen sich auf Sexta Coetus A und B: 3 Stunden, Herr Prof. *Bellermann*: Erlernung der Noten, Tonleitern, Intervalle etc., Einübung von Choralen, Liedern und einfachen Solfeggien, auf Quinta Coetus B: 3 Stunden, Herr Prof. *Bellermann* für die Sopranisten, Herr Dr. *Müller* für die Altisten: Einübung von Choralen, Liedern etc. Der Gesangunterricht der Classen von Prima bis zu dem oberen Coetus von Quinta wurde in folgenden Abtheilungen im Sommersemester durch Herrn Prof. *Bellermann*, im Wintersemester durch denselben und den Dr. *Müller* gegeben. Erste Singeclasse aus gemischten Stimmen und Schülern der sämmtlichen genannten Classen, 2 Stunden vier- und mehrstimmige, grösstentheils geistliche Gesänge. Ausserdem wurden die Discantisten und Altisten dieser Classe in zwei anderen Stunden abwechselnd einzeln geübt. (Prof. *Bellermann*.) Zweite Singeclasse für die Tenoristen und Bassisten der oberen Classen (von Prima bis Ober-Tertia), 2 Stunden, Anfangsgründe, ein-, zwei- und dreistimmige Uebungen und Gesänge. (Prof. *Bellermann*.) Zweite Singeclasse für Discantisten und Altisten der beiden Quarten und des oberen Coetus der Quinta: zwei- und dreistimmige Uebungen, Chorale, Lieder und Motetten. (Im Sommer Prof. *Bellermann*, im Winter Dr. *Müller*.) — Bei der öffentlichen Prüfung am 31. März wurden von den Singeclassen vorgetragen: Vierstimmiger Choral »Herr Christ, der einig Gott's Sohn«, Motette »Ach Herr von grosser Güte und Gnade« von *A. E. Grell*, Motette »Gesegnet ist der Mann« von *H. Bellermann* und aus *Händel's* Judas Maccabäus von Chor »Klagt, Söhne Juda's« bis Chor »Wir beugten niemals uns«.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Paris. Nr. 14. *L. Escudier*: On se trompe ou on nous trompe. Encore l'Opéra. — *Lucien Augé*: La bataille de Merignan, choeur à quatre voix par Clément Jannequin. — *Edm. Neukomm*: Le Coeur de Grétry. VI. Le conflit d'attributions. — Lettre d'un bourgeois de New-York. — Nr. 15. *M. de Thémines*: L'église et le théâtre à propos de la musique religieuse. — *G. Escudier*: Deux insuccès. [»Les Parisiennes« de Léon Vasseur, »La Belle au bois dormant« de Litolff.] — Quarante chants religieux par Étienne Rey. Preface par E. Rey et lettre de Florian Desprez. — *Léo Lespès*: Les musiciens chez eux. V. Adolphe Adam. — *Henry Cohen*: La passion selon Saint Mathieu de Saint (sic!) Bach.

The Athenaeum. Nr. 2424. The Italian Opera-houses. — Music in passion week. — Passion week in Paris. — »Lohengrin« in New York.

Bellini. Firenze. Nr. 13. 14. Cronaca.

The Choir. London. Nr. 385. *F. A. G.*: Haydn in London. At Salamon's Concerts. II. — Sir Robert Stewert's sixth and last lecture on Handel. — Professor Ella's lectures, London Institution. (Contin.) — *Ehlert*. Letters on Music. XII. — Nr. 386. The Re-opening of Worcester Cathedral. — Festival of Parish choirs at Worcester. — *Ehlert*: Letters on Music. XII. XIII. Franz Schubert. — Prof. Ella's lectures. (Contin.) — Music in Scotland.

La Chronique musicale. Dir. A. Heulhard. Nr. 20. La Chanson d'Avril de Remy Belleau (naquit en 1520 à Nogent-le-Rotrou, mort à Paris le 6 mars 1577). — *Arthur Pougin*: Le Théâtre de l'Athenée. — *Th. de Lajarte*: Les transformations d'un Opéra au dixhuitième siècle (avec La Tempeste, symphonie tirée du quatrième acte d'Alcyone, opéra de La Motte et Marais, 1706). — *Ad. Jullien*: Histoire du Théâtre de Madame de Pompadour dit Théâtre des Petits-cabinets. VII. article. Ch. VI. Théâtre de Bellevue 27. Janv. 1751 — 6 Mars 1753. — *Jules Bonnassies*: La musique à la Comedie-Française.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 18/19. Dr. *K. B. Stark*: Ueber Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten. (Abdruck der Festrede, erschienen in Heidelberg bei E. Mohr. 52 S. 4º. Mk. 1, 60.) — Recensionen.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 15. *G. A. Biaggi*: Del Liuto e del Mandolino a proposito del sig. Giovanni Vailati.

Le Guide musical. Nr. 16. Beethoven, ses derniers jours, d'après l'allemand de *Ferdinand Hiller*.

I Lunedi d'un dilettante. Napoli. Nr. 9. *E. Falucci*: La Bianca Orsini del Mo. Enrico Petrella. — *G. A. Biaggi*: La musica della Settimana maggiore, schizzi di estetica speciale. — Nr. 10. *B. Carelli*: Torniamo a cantare, quattro lettere al professore G. A. Biaggi. — La bera di Donizetti. — Il Salvator Rosa del mº. Carlo Gomez, al Carlo Felice di Genova.

Le Ménestrel. Nr. 19. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXVII. — Nr. 20. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXVIII. — *Arthur Pougin*: Les jeunes compositeurs.

Musica sacra von Franz Witt. Nr. 4. Drei Aufführungen der Missa »Hodie Christus natus est« 8 voc. von Palestrina. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 16. *L. Köhler*: Zur Beethoven'schen Pause. Antwort an Herrn W. v. Lenz in Petersburg. — Recensionen.

Musikzeitung, Allgemeine Deutsche. Nr. 2. *L. Nohl*: Beethoven's letzte Sonaten. Ihre Entstehung und ihr Charakter. — *J. Carl Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen für Clavierlehrer. (Fortsetzung.)

Musikzeitung, New Yorker. Nr. 14. Schauspielergesellschaften im Alterthum.

The Orchestra. London. Nr. **549.** The Jubilee singers. — Sir R. Stewart's sixth and last lecture on Handel. — Professor Ella's lecture. — The orchestra in church. — Nr. **550.** The Orchestra at Easter. — Liszt's return to the platform. — Reviews.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. **13.** *Ad. Jullien*: Les drames de Schiller et la musique. VI. (Suite.) Wallenstein. — *Ch. Bannelier*: La Passion selon Saint Matthieu de J. S. Bach. — Première représentation de »Giroflé Girofla«, de Ch. Lecocq à Bruxelles 25 mars. — Nr. **14.** *A. Jullien*: Les drames de Schiller et la musique. VII. Marie Stuart. — *H. Lavoix fils*: Les Parisiennes, opéra-bouffe en quatre actes, paroles de M. Moinaux et Koning, musique de M. Vasseur. Première représentation au Théâtre des Bouffes-Parisiens le 31 mars.

Die Sängerhalle. Nr. **7.** Rundschreiben an die Einzelbünde des deutschen Sängerbundes. Programm für die beiden Festtage am 9. und 10. Aug. zu München.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. **21.** Leiden der Lucca-Oper in Havana.

The musical Times. Nr. **374.** *George Atkins*: On modes and tones. — *Henry C. Lunn*: Musical Neighbours. — Reviews. — *Thomas Vincent*: Church singing. — *George Tolhurst*: The Wagner controversy-poetic basis. — *John W. Hinton*: On the poetic basis of music and the theory of Herr Wagner generally. — *D. Kippen*: The »Moveable Doh«.

Wochenblatt, Musikal. Nr. **15.** *W. Tappert*: Die Lieblinge der dramatischen Componisten. I. Orpheus und Eurydice. (Forts.) — *Th. Helm*: Beethoven's Streichquartette. 9. — Nr. **16.** *W. Tappert*: Die Lieblinge der dramatischen Componisten. Forts. II. Ariadne. (Nebst Musikprobe: Klagegesang der verlassenen Ariadne von Claudio Monteverde.) — Kritik (Zellner's Symphonie Op. 7).

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. **15. 16.** Schillers Verhältniss zur Musik.

Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft von J. Petzholdt. Nr. **4.** Die Vocal- und Instrumental-Musik aus der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71. (Forts. Sellenik-Weinbrenner.)

Neue freie Presse. Wien. Nr. **3467.** 21/4. Franz Liszt in Pressburg.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Barbedette. — Ch. M. de Weber, sa vie et ses oeuvres; par *H. Barbedette*. 2e édition, revue et augmentée d'après les nouveaux documents. Boulogne (Seine), imp. J. Boyer et Ce.; Paris, Heugel et Ce. Gr. in 8⁰, 158 p. 3 fr. (18 févr.) (Publié par le Ménestrel.)

(Beethoven.) — *Beethoven* Op. 18 con analisi dei sei quartetti per Abramo Basevi. 2a Edizione. Firenze presso G. G. Guidi 1874. 16⁰. 62 pp. Studi sopra Beethoven (con Portr.). Quartetto Op. 18. No. 1—6 in Partitura, 78, 62, 64, 80, 80, 84 pp. Musica e Testo Fr. 10 br. Testo solo fr. 2. br.

Friedrich Bellermann. Seine Wirksamkeit auf dem Gebiete der Musik. (Separatabdruck aus der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«. Jahrg. 1874 Nr. 9 u. 10.) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1874. 8⁰. 30 S. Mk. 1.

Bulletin mensuel des publications musicales, publié par E. de Rudnia. 1re année. No. 1. Janvier 1874. Paris, imp. Richard-Berthier. In-8⁰, 8 p.

Coulisses (les) toulousaines, journal des théâtres. 1re année. No. 1. Toulouse, imp. Vialelle. In 4⁰ à 2 col. 4 p. Un numéro 10 c.

Descrizione e stima delle Opere musicali raccolte nel gabinetto di Casa Greggiati che formano parte della sostanza caduta in Eredità al Comune di Ostiglia. Revere tipografia Bertazza Francesco 1874. gr. 4⁰. 79 p.

Foyers et Coulisses. Histoire anecdotique des théâtres de Paris. Folies-Dramatiques. Paris, imp. Richard Berthier; lib. Tresse. In-32. 118 p. et 2 portr. 1 fr. 50 c.

Harmonie (l'), organe spécial des concerts de Paris. 1re année. Nr. 1. 28 février 1874. Paris imp. Hugonis. Gr. in 4⁰ à 3 col. 4 p. Abonn. 6 mois 3 fr.; un an 6 fr. Un numéro 20 c.

Meinardus. — Ein Jugendleben. Herausgegeben von *Ludwig Meinardus*. Erster Band. Das elterliche Haus. — Lehrjahre. Gotha, Fr. Andr. Perthes. 1874. gr. 8⁰ XVI, 504 pp. Mk. 7. 20.

Monatsbericht. Musikalisch-literarischer, über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1874. Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur. 46. Jahrgang oder Achte Folge 1. Jahrg. Bearbeitet von *Rich. Noske*. Leipzig, Friedr. Hofmeister. 8⁰. Druckp. Mk. 5. Schreibp. Mk. 6.
(Auch unter der neuen Redaction ist keine Besserung dieses Verzeichnisses zu ersehen; es ist in alter unbrauchbarer, bibliographisch und geschichtlich ganz werthloser Weise wieder angelegt wie die früheren.)

Nohl. — Beethoven, Liszt, Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts von Prof. Dr. *Ludwig Nohl*, Privatdocent der Musikgeschichte an der Universität Heidelberg. Mit dem Bildniss des Verfassers. Wien 1874. Wilhelm Braumüller. gr. 8⁰. XII, 277 S. Mk. 8.
[Inhalt: I. Beethoven und seine Zeit. (1864.) II. R. Wagner und die nationale Entwicklung. (1867.) III. Franz Liszt in Weimar. (1869.) IV. Zur Biographie Beethoven's. 1. L. van B.'s Leben von A. W. Thayer. (1871.) 2. Amenda und Op. 18 Nr. 1. 3. Ein Skizzenbuch vom Jahre 1802—3. 4. Ein Besuch bei Beethoven im Jahre 1818. 5. Mittheilungen von Karl Holz. 6. Aus den Conversationsheften. V. Briefe aus St. Petersburg. VI. Ueberwundene Dinge. Ein Mahnwort an die Gegenwart. (1872.) VII. Die religiöse Tonkunst unserer Tage. 1. Die moderne Kirchenmusik. 2. Franz Liszt's kirchliche Compositionen. VIII. Das Bayreuther Pfingstfest von 1872. IX. Ein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum (Franz Liszt's). X. Wiener Briefe. XI. Reisebriefe. 1. Die Goethe-Schiller-Epoche und unsere Zeit. F. Liszt. Sentimentalität und Tragik. 2. Wagner's »Jesus von Nazareth«. Liszt's »Christus«. 3. Berlin die Stadt des Unbewussten. Wagner's »Ring des Nibelungen«. Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth. XII. Das Liszt-Jubiläum in Pest.]

Papin. — Méthode pratique de musique vocale, à l'usage de orphéons et des écoles; par *Ad. Papin*, professeur et maître de chapelle au lycée Saint-Louis. 1re et 2e parties. 2 vol. Paris, imp. Biot et fils ainé, lib. Hachette et Ce. In-8⁰, 187 p. Chaque partie 1 fr. (24 févr.) (L'ouvrage est divisé en trois parties qui se vendent séparément.)

Perraud. — Essais sur la musique, contenant: la théorie scientifique de la musique; l'acoustique et les théories mathématiques; l'historique de tous les anciens systèmes avec leurs différentes notations; les principaux essais de réformes dans l'écriture; des documents curieux sur l'harmonie universelle etc.; par *A. Perraud*, directeur de la Société chorale lyonnaise Galin-Paris-Chevé. Lyon. Imp. Roux; l'auteur, 5 rue Octavio-Mey. 1874. In-4⁰, IV, 172 p. et tableau. 7 fr.

Richter, E. Fr. — Praktische Studien zur Theorie der Musik von Prof. *Ernst Friedr. Richter*. III. Lehrbuch der Fuge. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1874. gr. 8⁰. VIII, 188 S. Mk. 3.

Sallaberry. — Chants populaires du pays basque, paroles et musique, originales recueillies et publiées avec traduction française; par *J. D. J. Sallaberry* (de Mauléon), avocat. Bayonne, imp. Vs. Lamaignère. In-8⁰, X, 1445 p.

Van der Straeten, E. — Le Théâtre villageois en Flandre. Histoire, littérature, musique, religion, politique, moeurs d'après des documents entièrement inédits par *Edmond Van der Straeten*. Tome premier, avec (6) planches et table alphabétique. Bruxelles, Ferdin. Claessen. 1874. gr. 8⁰. 355 p. Mk. 9.
(Du même auteur sous presse: Le Théâtre villageois en Flandre. Tome II. — La Musique aux Pays-Bas, avant le XIXe siècle. Tome III. — Contemporanéités musicales, ou petites études des hommes et des choses de la musique actuelle. 1 Vol. in 8⁰.)

Zacco (Ev. Teodoro di). La musica italiana. La musica germanica. Padova 1874. Prosperini. In-8⁰. pag. 54. (Opuscolo per nozze.)

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Marcello (B.). Cinquanta salmi di Davide con accompagnamento di pianoforte di F. M. Trecki. Vol. I. Udine 1873. L. Berletti. In fol. pag. 102. L. 20. Tutta la collezione in 12 vol. L. 300.

Marchesi (Matilde C.). Esercizii elementari e graduati per lo sviluppo della voce. Op. 1. Milano 1873. Fr. Lucca. In fol. pag. 26. L. 10.

—— 24 vocalizzi elementari e progressivi per soprano o mezzo soprano. Op. 2. Ibid. 1873. In fol. pag. 40. L. 10.

Rinck. — *Chr. H. Rinck's* Präludien. 3. Aufl. Ausgabe der schönsten Vorspiele zu den gebräuchlichsten Choralen der evangel. Kirche. Ausgewählt und neu brsg. von Wilh. Greef. Essen, Baedeker. 1874. qu. 4⁰. IV, 120 S. Mk. 7.

Volckmar, Dr. W. Choral-Studien. Enth. die gebräuchlichsten Formen der Choral-Bearbeitungen für die Orgel. Dargestellt in 80 Choralen der evangel. Kirche. Op. 282. Gütersloh, Bertelsmann's Verl. qu. Fol. IX, 130 S. Mk. 6.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 6. Mai 1874. **Nr. 18.** IX. Jahrgang.

Das Oratorium „Christus" von Friedrich Kiel.

(Fortsetzung.)

Der Eindruck, den ich sowohl beim Durchlesen des Textbuches, wie auch nachher beim Anhören des Werkes in Bezug auf die Eintheilung des Stoffes in Abschnitte empfand, war der, dass die Theilung in drei grosse Theile, wie sie der Componist offenbar als die Theilung gleichsam der ersten Ordnung beabsichtigt hat, ersichtlich zurücktrat vor der Eintheilung in die sechs erwähnten Scenen. Oder sollte ich mich irren und wollte der Componist die Eintheilung in sechs Scenen in der That als die Haupttheilung aufgefasst wissen: wozu dann noch die Zusammenfassung derselben in die üblichen drei Theile? Fast scheint es, als wenn der Grund dafür ein mehr äusserlicher gewesen wäre; denn allerdings hat die Dreitheilung Mancherlei vor einer Theilung in mehr, zumal in sechs Theile voraus. Jemehr Theile, desto schwieriger die Einheit unter denselben zu bewahren. Aber dann muss auch die Dreitheilung im Stoffe selbst begründet sein, ja sich ganz unmittelbar wie von selbst daraus ergeben. Das ist hier, wie gesagt, nicht der Fall, wenigstens nicht in dem Maasse, dass sie als die absolut nothwendige und einzig mögliche erschiene, und so wird man denn beim Anhören des Werkes den Eindruck der Zwiespältigkeit in der formalen Grundgestaltung desselben nicht los: besteht das Werk aus drei oder aus sechs Theilen?

Der freundliche Leser möge mich entschuldigen, wenn ich mich vielleicht zu lange bei dieser Betrachtung der äusseren Form des Stoffes aufgehalten habe, und der Componist würde nicht Unrecht haben, wenn er mir entgegnen wollte, dass mein Einwurf ja das Wesen der Sache, nämlich die Auffassung des Stoffes selbst, gar nicht treffe. Man wird aber zugeben müssen, dass die äussere formale Gestaltung bei einem Kunstwerke keineswegs eine so unwesentliche Sache ist. Auch lässt sich nur über diese, die formale Gestaltung, ein Urtheil abgeben, welches auf allgemeine Anerkennung, falls es richtig ist, Anspruch machen darf; während das Urtheil über jene andere Seite, das ist die Auffassung, welche der Stoff selbst von dem Künstler erfahren hat, nur zu leicht auf individueller Anschauung beruht, oder doch mindestens nur nach einer bestimmten Seite oder Richtung hin Anspruch auf Gültigkeit haben kann.

Ich spreche hier, wie ich nicht zu vergessen bitte, nur von der Auffassung des der Composition zu Grunde liegenden Stoffes, d. i. also vom Texte, nicht von der Wiedergabe desselben durch die musikalischen Mittel. Wenn ich nun dennoch, trotz der soeben dargelegten Ansichten einen Einwand gegen diejenige Auffassung ausspreche, wie sie der Verfasser des Textbuches seinem Stoffe gegeben, so thue ich es nur, weil dieser Einwand aus Grundanschauungen hervorgeht, die unzweifelhaft von einer grossen Anzahl von Leuten getheilt werden, somit nicht ganz individuelle sind. Allerdings, wer sich zu den entgegengesetzten Grundanschauungen bekennt, dem kann ich es nicht verdenken, wenn er jenen Einwand nicht gelten lassen mag.

Es betrifft derselbe nämlich die Stellung, welche die Persönlichkeit Christi in dem Kiel'schen Oratorium einnimmt. Christus tritt als der Held eines erhabenen Dramas auf: der irdisch unterliegende, menschlich sterbende und dennoch göttlich siegende Held. Nun ist es allerdings gewiss, dass das Leben Christi das grösseste Drama in sich schliesst, welches es je geben kann. Nichtsdestoweniger sind wir aber hoffentlich noch weit genug von der Zeit entfernt, in welcher, wie Brendel*) will, die »Oper Christus« als der Gipfelpunkt aller dramatischen Kunst angesehen werden wird. In der Kiel'schen Behandlung des Stoffes möchte ich aber fast einen Schritt nach dieser Seite hin erblicken. Nicht als ob der Componist seinem Christus die Heiligkeit geraubt hätte: im Gegentheile, er hat, wie durchaus rühmend hervorzuheben ist, an dem Bibelwort weder geklügelt noch gedeutelt, sondern dasselbe einfach so wiedergegeben, wie es in der Summa der Evangelien geschrieben steht, und wer weiss, ob er (der Componist) nicht am Ende gerade von der entgegengesetzten Seite her, von der Seite derjenigen, welche die Geschichte Christi halb oder ganz für ein Mährlein halten, am heftigsten angegriffen werden wird, wegen seines treuen Festhaltens am Bibelworte. Aber dennoch nähert sich der Kiel'sche Christus jenem, wenn ich mich so ausdrücken darf, mehr irdischen Standpunkte. Als Held steht er in dem Vordergrunde des ganzen Dramas, nicht blos, wie in der Bach'schen Matthäus-Passion, eingeführt durch die Erzählung des Evangelisten, sondern als wirklich handelnde und leidende Persönlichkeit. Nun ist es zwar denkbar, dass die musikalisch oratorische oder meinetwegen auch dramatische Kunst eine Gestalt Christi zu schaffen vermöchte, nicht minder

*) S. dessen Vorträge über Musikgeschichte.

ergreifend und wahrhaftig erscheinend, als wie wir sie in den bildenden Künsten bereits besitzen. Aber Malerei und Sculptur schaffen eben ein Bild nur des irdischen Leibes Christi, wenn auch mit dem erhabensten und verklärtesten Ausdrucke. Die Poesie jedoch, das Wort, kann ein Mehreres thun: es kann uns die ganze Fülle des Segens, den Christi Erscheinung den Menschen brachte und noch immer bringt, erschliessen, und zu ihm, dem Worte, gesellen sich dann, als ein treuer Spiegel desselben, die Töne, durch welche es sich tief in unsere Seelen senkt.

So haben also die Poesie und Musik der Person Christi gegenüber eine höhere Aufgabe als die Malerei und Sculptur, und sie steigen von ihrer Höhe dem Stoffe gegenüber herab, wenn sie jene Aufgabe nicht erschöpfen. Das ist nun meines Erachtens in dem Kiel'schen Oratorium in Etwas der Fall. Der redenden, handelnden und leidenden Person Christi, wie sie sich ja beim wirklichen Vortrage des Werkes noch viel eindringlicher geltend macht, als beim blossen Lesen des Textbuches, muss gegenüberstehen die Entfaltung alles dessen, was diese Reden, Handlungen und Leiden für uns geworden sind. Angedeutet ist dieses allerdings auch in mehrfachen Chören und Solosätzen; aber es entspricht sowohl extensiv wie intensiv nicht jener anderen Seite. Interessant ist hierbei eine Vergleichung mit früheren Bearbeitungen desselben Gegenstandes. Im Händel'schen Messias, der allerdings durchaus kein dramatisches Oratorium ist, tritt das Persönliche an der Gestalt des Heilandes völlig in den Hintergrund. Christus erscheint nirgends selbst redend oder handelnd; es wird von ihm fast nur andeutungsweise gesprochen. Dagegen ist jene Seite, welche das »Für uns« betont, die einzige, welche uns hier entgegentritt. In der Bach'schen Passion wird der Erlöser allerdings redend eingeführt; aber dennoch erscheint in formaler Hinsicht nicht er, sondern der Erzähler, der Evangelist im Verlaufe des ganzen Werkes als die Hauptperson. Er, der Evangelist ist es, der vor unseren Blicken das Drama der Leidensgeschichte aufrollt, und gleichsam nur, damit dieses Bild mehr Deutlichkeit erhalte, werden die einzelnen handelnden Persönlichkeiten: das Volk, die Richter, die Jünger und endlich die Person Christi selbst, redend eingeführt. Also auch hier ist eine eigentliche, wirkliche Personificirung des Gottessohnes vermieden, wenn auch derselben bereits näher getreten ist, als es beim »Messias« der Fall war. Ueberdies liegt, wie bei letztgenanntem Werke, so auch in der Bach'schen Passion der Schwerpunkt des Werkes in den Beziehungen auf das »Für uns«, gegen deren Reichthum der geringe Raum, den die Darstellung der menschlichen Persönlichkeit Christi einnimmt, völlig in den Hintergrund tritt. In dem Texte des Kiel'schen »Christus« dagegen erscheint eben jene menschliche Persönlichkeit Christi als die Hauptsache, formell wie materiell: die directe Personificirung des Gottessohnes ist damit unverhüllt ausgesprochen. Jene andere Seite tritt dagegen durchaus zurück, ist wenigstens absolut nicht erschöpfend behandelt. Und dennoch wäre es nach meiner Meinung gerade hier am meisten nothwendig gewesen, diese Seite zu betonen, um nicht das Menschliche im Bilde des Heilandes gegen das Göttliche überwiegen zu lassen. Noch einen, allerdings sehr bedeutsamen Schritt weiter: jene andere Seite ganz fallen gelassen — und wir haben das Brendel'sche Ideal. Ich glaube nicht, dass der Componist dies gewollt hat. Bedenken wir aber immer, dass das Werk gesungen, also dargestellt, nicht blos gelesen werden soll. Wie viel machtvoller tritt uns da nicht die geschilderte Persönlichkeit entgegen! Unser geistiges Auge soll sie wahr und wahrhaftig vor sich sehen. Wir sollen glauben, es sei Christus, der dort in Tönen himmlischer Musik zu uns spricht. Welche Aufgabe für den Componisten, welche für den Sänger! Wohl nicht unweise handelten die genannten grossen Meister, wenn sie es, wie in scheuer Ehrfurcht, vermieden, das Göttliche unverhüllt wiedergeben zu wollen. Und wenn man auch zugeben wollte, dass es vielleicht dem Componisten möglich wäre — denn immerhin ist es doch auch nur ein Bild, was er mit den Mitteln seiner Kunst schafft — dem Darsteller, dem Sänger wird es unmöglich sein; denn bei ihm drängt sich die individuelle Persönlichkeit derart in den Vordergrund, dass wir schwerlich zu einer ähnlichen Empfindung gelangen werden, wie sie uns bei der Betrachtung etwa der Sixtinischen Madonna überkommt: wenn diese Gestalt lebte, so könnte sie wohl die Jungfrau Maria sein. Ich gestehe, dass es mir immer einen eignen Eindruck macht, wenn davon gesprochen wird, einen »Sänger des Christus« zu finden. Und sei es der vollkommenste Künstler, der je auf Erden gefunden werden kann: das Menschliche, nicht das Göttliche, so gottbegeistert auch sein Vortrag sein mag, spricht, wenn nicht aus seinem Vortrage, so doch immer noch aus dem Klange seiner Stimme.

Ich weiss wohl, dass sich vielleicht Manches gegen meine Auffassung einwenden liesse, worauf einzugehen der Raum verbietet; aber ich habe beim Anhören des Werkes die Empfindung nicht los werden können, dass die Darstellung der Person Christi bei Weitem nicht an die Vorstellung heranreichte, welche sich der Christ von seinem Heilande machen darf; und zwar lag das keineswegs an dem Sänger — denn in welchen besseren Händen hätte die »Partie des Christus« sich befinden können, als in denen Stockhausen's, des Meisters der Sänger — auch lag es nicht, wenigstens durchaus nicht allein an der Composition, wie sich bei näherer Prüfung derselben zeigen wird; es lag dies meines Erachtens hauptsächlich eben in dem Zwiespalt zwischen Göttlichem und Menschlichem, welcher bei der für das Werk gewählten Auffassung des Stoffes schärfer als sonst sich geltend macht. Ich glaube aber, dass diese Empfindung von vielen Zuhörern getheilt wurde, und nur darum halte ich mich für befugt, sie hier auszusprechen und einer näheren Betrachtung und womöglich einer Begründung zu unterziehen, weil sie, wie ich bereits oben sagte, aus Grundanschauungen hervorgeht, die eben nicht ganz individuelle sind.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Piano und Streichinstrumente.

W. O. Ich kann nur mit Freuden den Umstand begrüssen, dass in neuerer Zeit verschiedene Componisten sich darauf verlegt haben, im Fache der sogenannten Kammermusik, des Ensemblespieles, Instructives zu liefern. Es giebt, wenn in der rechten Weise geleitet, kaum etwas Bildenderes und Anregenderes für den Anfänger, als das Zusammenwirken mit Anderen. Hier ist eine ganz andere Sicherheit, eine weit grössere Taktfestigkeit nöthig, als wenn der Lernende allein spielt: hier muss er lernen, nicht sich allein für den Mittelpunkt der Welt zu halten, sondern zur rechten Zeit bescheiden zurückzutreten und wieder zur rechten Zeit sich hören zu lassen; der Clavierspieler zumal, der von seinem streichenden Compagnon eine gesangliche Stelle schön spielen hört, muss doch sein Möglichstes thun, dieselbe Stelle, sobald an ihn die Reihe kommt, ebenso gesanglich zu gestalten — und wie anregend, erfrischend wirkt schon die Verschiedenheit der Klangfarben an und für sich. Wer von Eltern und Lehrern seinen Kindern und Schülern daher diesen Genuss, diesen Vortheil bereiten kann, der versäume es doch ja nicht. Er greife aber nicht zu den zahlreichen schlechten, geschmackverderbenden Arrange-

ments *), sondern suche sich tüchtig gearbeitete Originalmusik, zum Beispiele

A. Krause, Drei instructive Sonaten für Pianoforte und Violine, Op. 23. [1]) Der junge Violinspieler, welcher hier mitwirken soll, muss auf etwas höherer Stufe stehen als der Clavierspieler; gleich die erste Nummer macht wegen ihrer zahlreichen Uebergänge in andere Tonarten schon tüchtige Ansprüche an die Reinheit der Intonation, auch verlangt sie bereits die dritte Position und das e^3 im Flageolet. Von dem Clavierspieler wird zwar wenigstens in der ersten Nummer weniger Technik verlangt, aber einigermaassen entwickelt muss auch er sein, schon des Inhaltes wegen. Doch sehen wir uns die drei Hefte einzeln etwas näher an. Nr. 1 C-dur beginnt mit ruhiger, gesangvoller Melodie des Clavieres, welche dann die Geige übernimmt; dass der Mittelsatz oder das zweite Thema nur gangartig ist, schadet bei der Kleinheit der Form nicht. Nachdem wir am Wiederholungszeichen in G-dur angelangt sind, ergeht sich unser Autor in weit ausgreifender Modulation; hierin geht er denn für meinen Geschmack entschieden zu weit: C-moll, Es-dur, As-dur, Gis-moll, E-dur, A-dur, Cis-moll und Des-dur .... freilich auf jeder Station nur fünf Secunden Aufenthalt, aber es hat doch etwas lang gedauert und muss nun »über Hals und Kopf« nach C-dur zurück, also nimmt man in Des-dur den Dominantseptaccord *as c es ges*, nennt die oberen Intervalle aber *dis* und *fis* und gelangt so in den Quartsextaccord von C-dur. Dergleichen ist nun freilich in unserer Zeit so wenig neu, dass ich kein Wort drüber verlieren würde, wenn es nicht gerade dieser Autor wäre. Ich wüsste aber keinen Claviercomponisten, den ich gegenwärtig für berufener hielte, für die Jugend zu schreiben, als A. Krause, und deswegen möcht' ich so gern, dass er sich von den Schwächen unserer Zeit ferne hielte. Die grosse Stärke im Moduliren halte ich aber für eine Hauptschwäche dieser Zeit. — Die Wiederkehr des Themas geschieht in unserer Sonatine in recht hübscher Weise, und der Satz verläuft im Uebrigen ruhig. Gegen Ende hat der Componist einen mit der Hauptnote beginnenden Triller in Zweiunddreissigsteln ausgeschrieben; ich glaube aber nicht, dass in dem hier passenden Tempo, das zwar *Tranquillo* aber doch immerhin *Allegro* ist, 8 Noten auf ein Viertel gespielt werden können, da doch auf keinen Virtuosen gerechnet ist. Der zweite Satz der Sonate ist nach Art einer Romanze kurz und melodiös gehalten. Auch hier kann ich nur die Nothwendigkeit nicht einsehen, dass ein in F-dur beginnender Satz im 16. Takte bereits nach Fis-dur gelangen muss, um dann eiligst über D-dur und G-moll nach F zurück zu kehren; es kommt hierdurch etwas »Zwiespältiges« in den Satz, der im Thema ruhig angelegt ist und auch zwischen zwei Allegrosätzen ruhig sein soll und doch so unruhig in den Tonarten umherschweift. Der letzte Satz, *Allegro* $^6/_8$ C-dur, ist wenig originell, aber gewiss nicht deswegen, weil er weniger modulirt. Trotz meiner Ausstellungen kann ich der Sonate das Prädicat eines tüchtig gearbeiteten Werkes nicht versagen: es betreffen ja diese Bemerkungen auch mehr ein allgemeines Zeichen der Zeit.

Wenden wir uns nun zur zweiten Sonate, D-dur. Das erste *Allegro* zeigt allerdings auch hier sehr weit gehende Modulation; sie stört aber weniger, da der ganze Satz stürmisch ist; er zeigt mehr die Rondo- als die Sonatenform, was aber zur Abwechselung ganz gut ist; es reicht für die Charakteristik der Sonate im Ganzen hin, wenn einer ihrer Theile die eigentliche Sonatenform hat — hier ist es der letzte. Der zweite in G-dur gehört ebenfalls der Rondoform an, mit etwas weit ausgeführtem Zwischensatze in H-moll und D-moll. Mit dem Wiedereintritte von G-dur erscheint das erste Thema als Variation, sehr ausdrucksvoll behandelt, mit originell verklingendem Schlusse. Es ist aber, abgesehen von den zwei ersten Takten, mehr der Geist dieses Themas, als seine Melodie oder Harmonie; da nun dasselbe nirgends sonst erscheint, hätte ich eine etwas getreuere Behandlung für besser gehalten. Der dritte Satz, D-dur $^3/_8$, ist ein lebhaft hinfliessendes *Allegro*, neckisch und anmuthig. Ich empfehle diese Sonate ganz besonders. — Die dritte Sonate, E-moll, will einen ernsten, kräftigen Ton anschlagen, doch meine ich, sie sei in ihrem ersten und zweiten Satze etwas trockener ausgefallen, als die beiden anderen. Allerdings wird im zweiten Satze der Violinspieler durch sehr nüancirten Vortrag und schönen Ton helfen können. Der letzte Satz ist wieder voll Leben — der kurz abknappende Schluss passt prächtig zum Ganzen. Druck und Ausstattung der drei Nummern sind sehr gut, nur in der ersten Nummer auf Seite 6 und 7 etwas eng. In Nr. 3 fehlt in der Clavierstimme im zwölften Takte das ♮ vor dem fünften Sechzehntel; andere erhebliche Druckfehler sind mir nicht aufgefallen.

(Schluss folgt.)

*) Es giebt indessen auch gute, den Geschmack bildende Arrangements. Ich will hier beiläufig, als sehr nett gemacht, empfehlen: Julius Hopfe, Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello nach Melodieen berühmter Opern. Diese Sammlung, bei H. Weiss in Berlin erschienen, enthält in den acht mir bekannten Nummern ausser Mozart's sechs Haupt-Opern noch Fidelio und Freischütz, natürlich nicht in Potpourriform, sondern jedes Trio repräsentirt in seinen drei Sätzen drei Nummern einer classischen Oper.

1) Drei instructive Sonaten für Pianoforte und Violine componirt und den Kindern von Joseph und Amalie Joachim gewidmet von Anton Krause. Op. 23. Heft I. II. III. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12828—30.) Folio. 9, 3; 15, 4 und 13, 4 S. Pr. Mk. 2, 25; 3; 2, 75.

Rückblick auf die Musikinstrumente der Wiener Weltausstellung.

In dem in voriger Nummer abgedruckten Aufsatze des Herrn Bernh. Gugler über ein neues Clavierpedal wird auf den von demselben Verfasser in der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 29. und 31. Dec. v. J. (Nr. 363 und 365) veröffentlichten »Rückblick auf die Musikinstrumente der Wiener Weltausstellung« Bezug genommen. Wir erlauben uns, mit Bewilligung des Herrn Verfassers, denselben im Auszuge hier mitzutheilen. Der Zweck des Rückblickes ist der, nur eine Reihe von Bemerkungen zu geben, zu deren Anspruch die Berechtigung mit dem Schluss der Ausstellung nicht erloschen ist, und welche durch die umfassenden Berichte in verschiedenen Zeitschriften, namentlich Wiener Blättern, nicht vorweggenommen sind.

»Wie fast in allen Classen der Ausstellungsgegenstände neue Erfindungen aufgetreten sind, so auch in der die Musikinstrumente enthaltenden. Solche Neuheiten fordern immer besondere Beachtung. Es entsteht aber sofort die Frage: wird oder kann sich das Neue als wirklicher Gewinn bewähren? Im allgemeinen dürfte sich eine solche Frage ohne längere Beobachtung und Erfahrung selten mit Sicherheit beantworten lassen; unter Beschränkung auf die aufgestellt gewesenen Musikinstrumente werden wir in den meisten Fällen zu einer sichern Antwort gelangen.

Manche Instrumentengruppe erschien wie eine Illustration gewisser socialen Zustände, Gewöhnungen oder Moden. So war z. B. gleich aus den Clavieren zu erkennen, dass man seit geraumer Zeit theuer wohnt, dass Zimmer von grossen Dimensionen als ein nicht für jedermann erschwinglicher Luxus gelten müssen. Das Pianino war noch in keiner Ausstellung so vorherrschend aufgetreten. Diese Form des Claviers hat sich allerdings durch seinen weichen, bei manchen Exemplaren halb verschleierten Ton viele Freunde erworben, besonders

unter dem schönen Geschlecht: ursprünglich aber ist das aufrechte Clavier ein Zugeständniss an das Verlangen nach möglichst compendiösen Instrumenten, und in der That beansprucht es weniger Raum als das tafelförmige oder gar der Flügel. Uebrigens hat auch der Flügel, wenn er nicht als Concertinstrument dienen soll, sich zum Stutzflügel verkleinert, und die Verkleinerung ist jetzt, wie verschiedene Exemplare auf der Ausstellung bewiesen, zu einem früher nicht gewagten Grade fortgeschritten; es standen da Flügel von so verwunderlicher, stumpiger Kürze, dass man bei ihrem Anblick kaum den starken und vollen Ton vermuthen konnte, den sie wirklich gaben, der indess ohne die aus Amerika zu uns herübergekommene Saitenkreuzung (»Uebersaitung«) auch nicht zu erzielen gewesen wäre. Es verdient alle Anerkennung, dass tüchtige Clavierbauer es dahin gebracht haben, dem Piano und dem eingeschrumpften Flügel so schöne Wirkungen abzugewinnen: es waren dabei grosse akustische Schwierigkeiten zu überwinden, und unnatürlich bleiben jene Formen immerhin, denn ein klarer, frischer Ton in den tiefen Octaven fordert ein richtiges Verhältniss zwischen Länge und Dicke der Saiten, während bei erzwungener Verkürzung der Saite ihre Dicke (durch Ueberspinnen) weit über jenes Verhältniss hinaus vermehrt werden muss, wodurch der Ton leicht etwas trockenes, pelziges annimmt. Die allseitig befriedigende Wirkung eines guten Concertflügels wird daher durch die mehr gekünstelten Formen nicht erreicht. Für den Hausgebrauch müsste — wie man glauben sollte — ein musikalisch gebildeter Mann, der sich weder durch enge Wohnräume, noch durch die Mode bestimmen lässt, dem Pianino das überdies billigere Tafelclavier vorziehen. Und dennoch erschien auf der Ausstellung das Tafelclavier in der verschwindend kleinen Zahl von fünf Stücken, während von der Gesammtzahl aller ausgestellten Clavierinstrumente (über 300) nahezu die Hälfte auf das Pianino kam. Manche namhafte Fabriken haben den Bau tafelförmiger Claviere ganz aufgegeben, weil die Nachfrage nach solchen immer seltener wird und die Herstellung des vielbegehrten, hochbezahlten Pianino lohnender ist.

Wie unsere Orchestermusik nach und nach immer lärmender geworden ist, so hat man auch dem Clavier immer grössere Tonstärke zu geben gesucht. Der Ehrgeiz der Fabrikanten geht dahin, einem möglichst kurzen Stutzflügel, der in einem mässigen Salon noch unterzubringen ist, die Kraftlänge eines grossen Concertflügels zu verleihen. Die starktönenden Hausclaviere sind von England aus in Schwang gekommen: in Deutschland ist man schneller gefolgt als z. B. in Frankreich, wie ja auch die dauerhafte, einen Puff vertragende Hammermechanik der Engländer zuerst (seit der Londoner Weltausstellung vom Jahre 1851) von Deutschen adoptirt wurde, freilich mit mancherlei Modificationen. Das Streben nach Steigerung der Tonstärke hat zu einer völligen Umwandlung im Bau der Claviere geführt; es wurden immer mehr Eisentheile zur Festigung des Kastens nöthig, bis man endlich bei den grossen Gusseisenrahmen anlangte, welche die New-Yorker Firma Steinway (ursprünglich »Steinweg« in Braunschweig) am frühesten verwendet hat.

Vom rein akustischen Standpunkt hat man in der successiven Umwandlung eine Reihe wirklicher, oft sehr ingeniöser Fortschritte zu erkennen, vom musikalischen Gesichtspunkt, bei welchem der sinnliche Klangreiz nicht den Ausschlag giebt, kann man sie sich gern gefallen lassen, ohne dass ihre Nothwendigkeit zugegeben zu werden braucht, man müsste denn gerade zu den auf äusserlichen Effect ausgehenden Virtuosen oder den Vertretern modernster Claviermusik gehören. Aber auch die Spielart musste in Folge jener Umwandlung eine andere werden: als mechanisches Erforderniss genügt nicht mehr Geläufigkeit der Finger, es muss auch noch Stärkung der Muskeln hinzukommen, und auf diese Stärkung durch eine Art Fingerturnen zielen hauptsächlich die von den jetzigen Clavierlehrern den Schülern zugemutheten vielen Uebungsstunden. Dass indessen Fortschritte im Bau möglich sind, ohne Abbruch an der feineren Noblesse des eigentlichen Claviercharakters, hat in erfreulichster Weise ein Flügel aus der Streicher'schen Fabrik bewiesen. Bequem spielbar, dem leichtesten Druck wie dem kräftigsten Anschlag gleich gut gehorchend, hat sich dieses liebenswürdige Instrument bei aller Fülle des Klangs die heitere Klarheit, den lieblichen Schmelz des »Wiener Tons« bewahrt, der leider so manchem englisirenden oder amerikanisirenden Fabrikanten für nicht mehr zeitgemäss gilt. Ein solcher Flügel passt für einen geräumigen Salon ebenso gut wie in den Concertsaal. Ueberhaupt verlangt auch der Concertsaal nicht gerade jene gewaltigen Instrumente, deren Basstöne sich bis zu wahrem Donnergepolter forciren lassen, wenigstens nicht für Compositionen aus der classischen Periode; Zeuge dafür ist der zu Salzburg im Mozarteum aufbewahrte Concertflügel Mozart's.

(Fortsetzung folgt.)

Musikbericht aus München.

IV. Die Oper.

(Schluss.)

Auch der üblichen oftmaligen *Wagner*-Reprisen — »Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin«, — welche sich besonderer Sorgfalt seitens der Intendanz und deshalb auch zahlreichsten Besuches zu erfreuen pflegen, haben wir noch zu gedenken; im »Tannhäuser« versuchte sich einmal Fräulein Schefzky als »Elisabeth«, nicht ohne vollständig Fiasko zu machen. Genussreich war hingegen ein kleiner Cyklus von *Gluck*-Vorstellungen, der sich in dankenswerther Weise arrangirte. Es erfuhr zunächst »Orpheus« eine gute, wenn auch vermöge der etwas schläfrigen choralen und orchestralen Leistungen unter Wüllner und der allzu gepressten Gesangsmanieren des Fräul. Meysenheim als »Eros« nicht in jeder Hinsicht vollentsprechende Aufführung. Innig und ausdrucksvoll war der Gesang des Fräul. Radecke als »Eurydike«. Frl. Hedwig Kindermann, von Karlsruhe hierher zurückgekehrt, hat unverkennbar namhafte Fortschritte in der Beherrschung ihres klangvollen Organes gemacht und sang den »Orpheus« mit grosser Gefühlswärme, welche von einem vollkommenen Erfassen ihrer Rolle Zeugniss gab, während ihr verständnissvolles Recitativ und das edle Maasshalten mit dem Stimmmateriale zunächst die technische Weiterbildung erkennen liessen. In der »Armida« waren besonders die Hauptpartien durch Herrn und Frau Vogl glücklich besetzt; gleichwohl vermag dieses Werk nicht so wie andere des grossen classischen Opernreformators zu wirken, weil es dramatisch zu zerfahren und unsicher angelegt und zu breit ausgeführt ist. Die zweimalige Aufführung der »Iphigenie in Aulis« muss eine musterhafte genannt werden. Zu Herrn und Frau Vogl, Fräulein Stehle, Herrn Bausewein — Achill, Klytämnestra, Iphigenie, Kalchas — gesellte sich Herr Kammersänger Hauser aus Karlsruhe als »Agamemnon«; sie alle wirkten mit Chor und Orchester unter Levi's Leitung zusammen zu würdigster Wiedergabe des erhabenen Tonwerkes, vielleicht des schönsten, das Gluck geschrieben hat. Der Aufführung lag die R. Wagner'sche Bearbeitung zu Grunde, welche durch geschickte dramatische Aenderungen und charakteristische musikalische Zwischensätze zur erhöhten Wirkung viel beiträgt; an einigen Stellen wären jedoch allzu moderne harmonische Wendungen und fast durchaus wäre die mit Blas- und Blechinstrumenten zu sehr aufgeputzte instrumentale Abänderung besser wegge-

blieben. Herr Hauser von Karlsruhe — der einzige Gast von Bedeutung, der seit längerer Zeit auf unserer Hofbühne erschien — fand in diesen und anderen Gastrollen nicht ganz die Anerkennung, welche sein vorzüglich gebildeter und durchdachter Gesang, sowie sein edles, lebendiges Spiel verdienten; man vermisste bei ihm, wie bei allen hier neu auftretenden oder gastirenden Baritonisten, unseres trefflichen Kindermann's Stimme, und indem man wieder vergass, dass letztere eben nicht leicht zum zweiten Male existiren wird, that man dem fremden Sänger entschieden Unrecht.

Schliesslich haben wir des Abganges dreier Mitglieder unserer Hofbühne zu erwähnen, wovon wir zwei mit Schmerzen scheiden sahen und auch des Dritten Nimmerwiederkehr als Verlust empfinden, zwar nicht als unersetzlichen, aber doch als unersetzten. Man konnte am Gesange Nachbaur's, der sich bekanntlich seinen contractlichen Verpflichtungen aus Cholerafurcht durch die Flucht endgiltig entzogen und deswegen sein Wiederauftreten auf den meisten deutschen Bühnen unmöglich gemacht hat, mit Recht dies und jenes tadeln, heute dies, morgen etwas anderes unschön finden; wenn er gut disponirt, gut gelaunt, fleissig vorbereitet und überhaupt ganz im Zuge war, überraschte er doch durch manche treffliche Leistung und durch ein gewandtes lebhaftes Spiel. Vorläufig leistet Herr Vogl mit bekanntem Fleisse und nicht genug zu rühmender Ausdauer in wöchentlich zwei oder drei Opern das Mögliche, seinen ehemaligen Rivalen vergessen zu machen und nicht vermissen zu lassen; aber wie lange wird er das können? — An der kgl. Kammersängerin Frau Diez verloren wir eines der langjährigsten — sie war über ein Vierteljahrhundert thätig — begabtesten, verlässigsten und tüchtigsten Bühnenmitglieder. Man bereitete ihr kein officielles Abschiedsfest, an welchem ein ihr seit Jahrzehnten ergebenes Publikum seinen Dank, seine Verehrung nochmals hätte aussprechen können. Sie trat in der letzten Saison nicht mehr vor die Lampen und sprach den Entschluss aus, ihre Bühnenthätigkeit als abgeschlossen zu betrachten; man liess sie ohne Sang und Klang ziehen und hat ihr so von oben eine unverdiente Kränkung zugefügt. Ihre künstlerischen Leistungen erstreckten sich auf jedes Gebiet der Oper und des Singspieles und trugen in jeder Beziehung den Stempel der Vollendung; namentlich hinsichtlich der Gesangstechnik konnte sie aber in den letzten Jahrzehnten allen jüngeren Bühnenmitgliedern als Muster gelten; ihr Name wird, wenn man der Glanzperiode der hiesigen Oper gedenkt, stets unter den ersten mitgenannt werden. Nicht minder wird dies zwar bei Frl. Stehle, der künftigen Freifrau von Knigge, der Fall sein; aber die Gründe sind hier andere, wie wir der Wahrheit gemäss beifügen müssen, minder zwingende. Der Schwerpunkt der künstlerischen Leistungen dieser Dame war nicht so im Gesange — hier war ja manches Technische etwas unfertig und minder correct — als in der Erscheinung und im Spiele zu suchen und zu finden. Ein ausdrucksvolles Gesicht, welches man allerdings nicht schön nennen kann, eine schmucke Figur, ein sprudelnder Humor, ein geistvolles und gemüthreiches Wesen, welche das vollkommene Erfassen und Durchführen jeder Rolle als Ganzes in seltener Weise vermittelten, diese Eigenschaften waren es, welche Sophie Stehle's Leistungen während ihrer vierzehnjährigen Thätigkeit besonders als »Page« in »Figaro's Hochzeit«, als »Angela« im »Schwarzen Domino«, als »Marie« im »Waffenschmied« und »Regimentstochter«, und vornehmlich als »Gretchen« im »Faust« so unübertrefflich erscheinen liessen, dass wir uns diese Rollen kaum besser dargestellt denken können, während wir in anderen, wenn auch vorzüglich erfassten, wie z. B. »Elisabeth« und »Elsa« in »Tannhäuser« und »Lohengrin« immerhin einen Ersatz wenigstens für möglich halten. Dass eine Persönlichkeit von den einnehmenden, liebenswürdigen Eigenschaften Stehle's bei ihren Abschiedsvorstellungen in »Waffenschmied, Regimentstochter, Glöcklein des Eremiten, Schwarzer Domino, Lohengrin, Tannhäuser, Walküre, Faust« — eine solche genügte diesmal gar nicht — mit Auszeichnungen überschüttet würde, liess sich erwarten; dass aber der Enthusiasmus — theils ursprünglicher, theils grossgezogener — der sonst nüchternen Münchener einen so hohen, überschwenglichen und deswegen Unparteische fast unangenehm berührenden Grad annehmen würde, hätten wir nie geglaubt. Nach der letzten Vorstellung — »Faust« —, in welcher Photographien der Gefeierten dem Publikum, zahllose Blumen der Bühne zuflogen, folgte Serenade des Hoftheaterchores — ein aus sechsundfünfzig Opern zusammengestoppeltes Potpourri, ein ganz entsetzliches Kunstwerk — und Volksovation vor den Fenstern der Scheidenden mit endlosen Hochrufen. Viel hätte wahrlich nicht gefehlt, so wäre ihr Wagen bei der letzten Theater-Heimfahrt von Zweifüsslern statt von Vierfüsslern gezogen worden!

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin**, 29. April. *Rd.* Am 27. April, Abends 7 Uhr, gab der kgl. Musikdirector und Organist Herr Reinh. Succo in der St. Thomas-Kirche ein sehr besuchtes Orgelconcert zum Besten der Wittwenkasse der Berliner Organisten. Der Concertgeber trug auf der vortrefflichen Orgel vor: Hmoll-Präludium von *Seb. Bach*, Zweiter Satz aus dem Lobgesang von *Mendelssohn*, für Orgel übertragen von Succo, und zu Schluss eine freie Phantasie über einen Choral. In allen Stücken bewährte sich der Concertgeber von Neuem als ein äusserst tüchtiger Organist, der besonders darauf bedacht ist — was wir bei der grossen Mehrheit der Orgelspieler vermissen — das Tonstück klar und mit rhythmischer Sicherheit zur Darstellung zu bringen. Für die Uebertragung des zweiten Satzes aus dem Lobgesang von *Mendelssohn* hätte aber der Concertgeber lieber eine Originalcomposition für Orgel bieten sollen; denn es ist immer eine höchst missliche Sache mit Uebertragung; und gerade dieses Stück scheint uns zu einer solchen am wenigsten geeignet. Herr Succo begleitete auch die übrigen Nummern des Concerts in mustergültiger Weise. Diese bestanden in Busslied von *Beethoven* — von Herrn Wilh. Müller vorgetragen, Arie aus »Paulus« (Gott sei mir gnädig), gesungen von Herrn Putsch, Arie aus »Jephta« von *Bernh. Klein* (— eine Dilettantin —), Arie aus »Stabat mater« von *J. Haydn* (Frau Stachowiack) und den Motetten: »Jerusalem! wie liegt die Stadt so wüste« (5stimmig) und »Wie lieblich sind deine Wohnungen«, beide von *R. Succo*, von denen wir der ersteren den Vorrang einräumen, und »Salve regina« für 5stimmigen Frauenchor von *Ed. Grell*. Der Chor war aus dem St. Thomas-Chor und der ersten Singeklasse des Luisenstädtischen Gymnasiums — beide unter Leitung des Concertgebers — zusammengesetzt und löste seine Aufgabe in sehr anerkennenswerther Weise. *Grell's* »Salve regina« konnte kaum zarter und schöner vorgetragen werden. Das Concert währte etwas zu lange und hätte die *Klein*'sche sehr mangelhaft vorgetragene Arie wohl besser ausfallen können. — Herr Organist Otto Dienel veranstaltete heute ein zweites Orgelconcert in der St. Marien-Kirche, diesmal wieder zu einem milden Zwecke. In demselben wirkten — ausser Herrn Dienel — mit: Frau Prof. Joachim, Herr Concertmeister Stahlknecht (Violoncello), Herr Putsch, Herr Gottschau und ein Schüler (Herr Lanz) des Concertgebers. Die Hauptnummer des Programms war die Cantate am 12. Sonntage nach Trinitatis für eine Altstimme mit Begleitung des Orchesters und obligater Orgel von *J. S. Bach*, arrangirt von Dienel. Frau Joachim wurde mit Recht in einem früheren Berichte als die einzige Bach-Sängerin bezeichnet und hat sich als solche wieder in dieser Cantate bewährt. Ja einer anderen, weniger sicheren und musikalisch begabten Sängerin wäre es bei der hier und da sehr mangelhaften Begleitung gar nicht möglich gewesen, die Cantate zu einigermaassen befriedigender Darstellung zu bringen. Wir wünschen dieselbe einmal, mit der Originalbegleitung, von Frau Joachim zu hören. Die übrigen Nummern des Concertes waren ein Adegio religioso für Cello und Orgel, von Herrn Concertmeister Stahlknecht vorgetragen (und wohl auch componirt), Arie »Es ist genug!« aus »Elias« von *Mendelssohn* in sehr kunstgerechter Weise von Herrn Putsch gesungen, *Bach's* Italienisches Concert in wieder unglücklicher und unpassender Uebertragung von O. Dienel, Duett aus »Israel in Egypten« von *Händel* (Herr Putsch und Herr Gottschau) und Phantasie in As-dur von *M. Brosig* (Herr Lanz). Auch dieses Concert war sehr besucht.

✱ **Berlin.** *Verdi's* »Aida«, welche am 20. April zur ersten Aufführung hier gelangte, fand keine enthusiastische Aufnahme. Verdi weicht gänzlich von seiner früheren Compositionsweise ab und ahmt äusserlich Richard Wagner nach, ohne die Genialität desselben zu besitzen. Die Aufführung war eine höchst anerkennenswerthe.

✱ Aus **Dresden** vom 12. April berichtet das »Dresdner Tageblatt«: »Seit einigen Tagen lässt sich ein Violinvirtuos im Victoriasalon hören, der sich Paganini Redivivus nennt, über seinen wahren Namen aber ein geheimnissvolles Dunkel zu bewahren für gut hält. Es lässt sich nicht leugnen: der Pseudo-Paganini ist ein Virtuos ersten Ranges, und der Beifall, welcher ihm wurde, ein wohlverdienter. Wenn auch aus seinem Spiel nicht hervorgeht, wie weit er die wahre Kunst zu beherrschen vermag, so ist doch, um das zu leisten, was wir hören, wenigstens eine ausserordentliche Uebung nöthig, und seine technische Fertigkeit steht vielleicht jetzt einzig da. Das Gespensterhafte, das dem Auftreten des Spielers beigegeben ist, mag wohl seine Wirkung auf einen grossen Theil der Zuhörer nicht verfehlen. Eine schwarze schlotternde Gestalt mit langem Haar, das um ein leichenhaft aussehendes Gesicht hängt, kommt geisterhaft hereingeschlichen und beginnt im Scheine bengalischer Beleuchtung, während der Saal finster geworden, ein originelles phantastisches Spiel.«

✱ Aus **Landsberg a. W.** schreibt man uns: „In Nr. 34 des hiesigen Neumärkschen Wochenblatts steht: »Die Leipziger ‚Allgem. Musik. Zeitung' nimmt in einem längeren, aus jedenfalls sachkundiger Feder geflossenen Correspondenz-Artikel Notiz von dem am 15. März hier stattgefundenen Concert der Schüler-Kapelle des hiesigen Gymnasiums.« Es ist damit das Referat in Nr. 10 Sp. 156 u. 157 dieser Zeitung gemeint. Wessen »sachkundiger Feder« es entströmt ist, dürfte leicht zu errathen sein, ist aber gleichgültig. Es giebt Menschen genug, die über Alles reden und schreiben können, dem Einen zu Liebe, dem Andern zum Aerger, und wenn sie auch Nichts von der Sache verstehen, lassen sie sich es so lange vordemonstriren, bis sie sich selbst glauben machen, wunders wie klug sie sind. Solchen Menschen könnte man ihr Vergnügen lassen. Wenn indess mit falschen Thatsachen in die Lob-, sowie Tadel-Posaune gestossen wird, da wird im Interesse ruhiger und ernster Kunstbeflissenheit Abwehr nothwendig. Die Leistungen der Schülerkapelle sind, auch in jenem Concerte, in den Violinen erträglich, mit den Blasinstrumenten, Flöte, Clarinetten, Fagott etc. für ein wirklich musikalisches Ohr schauerlich, und nur durch die schöne Resonanz in der Aula des Gymnasiums nicht verdeckt, doch etwas gemildert. Ueber das unreine Spielen und über das Verfehlte der Tempos herrscht unter den Kennern nur eine Stimme. Die Behauptung, »dass man von den Geigenpassagen der hiesigen Stadtkapelle, wenn sie sich zu einer Symphonie versteigt, keinen Ton hört, höchstens Arme und Bogen sich in diesem Rhythmus rühren sieht, dass der schrille Ton der als Oboen auftretenden Clarinetten das schmetternde Getöse der Trompeten vollständig übertönt«, ist absurd und wird durch die Thatsache widerlegt, dass in vielen der vom Dirigenten der Stadtkapelle aufgeführten Symphonien nur Clarinetten gesetzt sind, oder aber diese die Oboen ersetzenden Clarinetten von als guten Clarinettisten bekannten Bläsern rein und discret genug — ganz das Gegentheil vom Schüler-Concerte — geblasen werden, dass drei auch vier erste Geigen, zwei zweite Geigen, zwei Bratschen, zwei Violoncellos und ein Contrabass doch wohl etwas zu hören sein dürften. Ein Arrangement, wie es der Referent angiebt, ist wunderlich. Es ist überhaupt nicht einzusehen, warum die nicht selten schönsten Compositionen durch unzeitige Arrangements verballhornisirt werden müssen. Sollte man sich lieber nicht zu solchen Sachen »versteigen«, wozu die Kräfte nicht ausreichen? Vor einer urtheilsfähigen Kritik können dergleichen Arrangements nimmermehr Stand halten. Schliesslich sei bemerkt, dass jeder Verständige der Anmerkung der Redaction vollständig beipflichtet. Zur Gymnasialbildung gehört der Gesang, welcher cultivirt und zur Hauptsache gemacht werden muss, nicht die Instrumentalmusik, wie es hier der Fall ist.“ — Wir fügen aus einer uns von dem Herrn Stadtmusikus W. Freytag noch zugegangenen Verwahrung gegen jenen Artikel in Nr. 10 hinzu, dass es Herrn von Jan nur dadurch ermöglicht worden sei, die Concerte zu Stande zu bringen, dass die hierzu herangezogenen Gymnasiasten von den Musikern der Stadtkapelle, welche die Stimmen der aufzuführenden Werke sogar in den Unterrichtsstunden mit den Schülern vorher durchgenommen haben, ausgebildet worden sind. Wir finden es daher nicht in der Ordnung, wenn der Referent die Leistungen der Schüler auf Kosten der Stadtkapelle hervorheben will, und bedauern, dem Berichte Aufnahme gegönnt zu haben, es geschah dieses im Vertrauen auf die Objectivität des Herrn Berichterstatters. Im Uebrigen verweisen wir auf unsere Anmerkung in Nr. 10. *D. Red.*

✱ Man schreibt der N. fr. Pr. aus **Lemberg**, 9. April: Der Galizische Musikverein, unter Leitung seines Directors Herrn Karl Mikuli, fasste vor einiger Zeit den anerkennenswerthen Entschluss, *Haydn's* hier noch nie gehörte »Vier Jahreszeiten« unter Beiziehung aller musikalischen Kräfte der Stadt zur Aufführung zu bringen. Anfänglich war die Aufführung in polnischer Sprache projectirt, da aber eine gute Uebersetzung selbst von Warschau aus nicht zu bekommen war, wurde auf den Proben deutsch geübt, und die meisten der mitwirkenden Polen äusserten sich dahin, dass es jetzt, nachdem das Werk deutsch einstudirt wird, auch besser wäre, die Aufführung in dieser Sprache abzuhalten, als im letzten Augenblicke eine wahrscheinlich schlechte polnische Uebersetzung zu unterlegen. Doch Herr Jan Dobrzanski dachte anders darüber und schrieb gestern in seiner Gazeta Narodowa: »Der Galizische Musikverein bereitet eine Aufführung von Haydn's ‚Jahreszeiten' vor, doch dürften dieselben nicht zur Ausführung kommen, da ein grosser Theil der Mitwirkenden erklärt hat, in deutscher Sprache nicht zu singen.« Wie es hier nicht anders zu erwarten war, erreichte er seinen Zweck, denn schon bei der nächsten Probe wurde mitgetheilt, dass die Aufführung polnisch sein wird, studirt wird aber immer noch — deutsch; was für eine Uebersetzung aber im letzten Augenblicke den gedruckten deutschen Stimmen untergelegt werden wird, weiss bis jetzt noch Niemand, und dass das Werk durch einen neuen, den Mitwirkenden ungewohnten Text leidet, darum kümmert sich nicht nur Herr Dobrzanski, sondern leider auch die Direction des Galizischen Musikvereins nicht, welche der gerechte Vorwurf trifft, vor einem nationalen polnischen Schreier die Waffen gestreckt und den Erfolg eines Kunstwerkes gefährdet zu haben.

✱ **Paris**, 12. April. Die Folies-Dramatiques, welche seit mehr als Jahresfrist von dem pyramidalen Erfolge der »Fille Angot« lebten, brachten gestern eine neue dreiactige Operette: »La belle Bourbonnaise«, Text von Duhrenil und Chabrillat, Musik von Coedès. Der Handlung und der Musik liegt das bekannte Spottlied von der »schönen Bourbonnaiserin« zu Grunde, welches nach einer übrigens von der Geschichte angefochtenen Ueberlieferung auf die Du Barry, die berüchtigte Maitresse Ludwig's XV., erfunden worden ist. Eine junge Bäuerin und Landsmännin der Du Barry, welche dieser täuschend ähnlich sieht, soll von Agenten des Herzogs von Choiseul, der die allmächtige Favoritin stürzen will, dem König zugeführt werden. Die Du Barry erfährt rechtzeitig von dieser Intrigue, bemächtigt sich selbst ihrer Doppelgängerin, lässt dieselbe an ihrer Statt in Trianon Hof halten, während sie selbst als Bäuerin verkleidet ihrem königlichen Liebhaber vorgestellt wird. Die Höflinge werden entlarvt, die Du Barry behauptet ihren ganzen Einfluss und entlässt ihr Ebenbild reich beschenkt nach der Heimath. Dies in wenigen Worten die mit mancher heiteren Episode ausgestattete Handlung. Trotz einiger Längen, welche übrigens leicht beseitigt werden können, hatte die Operette mit Frl. Desclauzas und den Herren Milher und Sainte-Foy in den Hauptrollen einen vollständigen Erfolg.
(Allgem. Ztg.)

✱ **Stuttgart**, 23. April. Vorgestern hat das letzte der vier Prüfungsconcerte stattgefunden, mit denen das Conservatorium für Musik sein Schuljahr schloss. Sowie die Frequenz dieser blühenden Anstalt von Jahr zu Jahr steigt, so steigern sich auch die Leistungen der Schüler und Schülerinnen, namentlich in der für die Bildung von Fachkünstlern bestimmten Abtheilung; doch werden in der anderen Abtheilung (der »Dilettantenschule«) ebenfalls sehr schöne Erfolge erzielt. Mehrere Zöglinge der »Künstlerschule« haben diesmal durch wahrhaft virtuoses Clavierspiel überrascht; auch eine junge Violinistin hat sich durch volle Beherrschung ihres Instruments hervorgethan. Es lässt sich mit Sicherheit voraussagen, dass manche der bisherigen Zöglinge bald in der musikalischen Welt eben so bekannt und anerkannt sein werden, wie frühere Zöglinge (z. B. Anna Mehlig) es längst geworden sind.

✱ [Silcher-Denkmal.] Aus Tübingen wird berichtet: Das Denkmal, das dem Gründer der hiesigen Liedertafel und Componisten der »Loreley«, Friedrich Silcher, von diesem Verein gestiftet wurde, erhebt sich jetzt in seiner ganzen Grösse in mitten der Aula-Anlagen. Das an dem Sockel befindliche, in Marmor eingehauene Bildniss des Sängers ist noch verhüllt und wird erst am Tage der feierlichen Einweihung, vermuthlich am 1. Mai, sichtbar werden.

✱ Todesfälle:

Zu Köln starb der Musikprofessor Wilhelm Schmitz.

Zu Brüssel am 20. April der Fagottist Felix Bauwens (geb. 25. Oct. 1837).

Zu Paris der Clarinettist David Eduard de Groot (geb. zu Amsterdam am 8. April 1795).

Zu Chemnitz am 14. April im 82. Lebensjahre der Componist C. T. Brunner.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 16. *Léon Escudier*: Les décors du nouvel Opéra. — *G. Escudier*: La belle Bourbonnaise. Opéra-comique en trois actes, représenté aux Folies-Dramatiques. Paroles de M. M. Dubreuil et Chabrillat. Musique de M. A. Coedès. — *E. Neukomm*: Les causes célèbres de la musique. Le Coeur de Grétry. VII. Idylle.

The Athenaeum. Nr. 2425. Reviews (works of Dr. Fowle, Dr. Sparks, C. A. Williams, John Farmer, John Hiles, William M'Gavin, Henry Leslie). — The Opera season. — Mdlle. de Belocca. — Bishop's national Operas. — Concerts.

Dwight's Journal of Music. Vol. 33 Nr. 26. The Meistersingers. (Read at the Meeting of the Tonic Sol-fa College, London, December 1873 by Mr. Colin Brown.) — The art theories of Richard Wagner. (From the London Musical Standard.) — In Weimar with Liszt. (From the Atlantic Monthly.) — *F. C. Bowman*: Richard Wagner and his works. (New York Sun.)

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 16. Federico Wieck in casa di Beethoven. (Dresd. Journal.)

Le Guide musical. Nr. 17. Beethoven, ses derniers jours, d'après l'allemand de *Ferdinand Hiller*. (Suite et fin.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 17. *Max Robert*: Zu Richard Wagner's »Ring der Nibelungen«.

Musikzeitung, Allgemeine Deutsche. Nr. 3. *L. Nohl*: Beethoven's letzte Sonaten. Ihre Entstehung und ihr Charakter. — *J. Carl Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen für Clavierlehrer. (Fortsetzung.) — *Elise Polko*: Von der Gesangskunst in und ausser dem Hause, ihren Lehrmeistern und Vertretern in alter und neuerer Zeit. Skizzenblätter. — Kritik.

Musikzeitung, New Yorker. Nr. 15. Berichte.

The Orchestra. Nr. 551. Beethoven's private character. — The old quarrel on kommas.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 15. *A. Jullien*: Les drames de Schiller et la musique. VIII. La Pucelle d'Orléans. IX. La Fiancée de Messine. Turandot. — *H. Lavoix fils*: La Belle au bois dormant, opéra-féerie en quatre actes, paroles de M. M. Clairville et Busnach, musique de M. H. Litolff. Première représentation au théâtre du Chatelet, le 4 avril. — Pétrarque (l'opéra de M. Duprat) au grand-théâtre de Lyon.

Die Sängerhalle. Nr. 8. Eine Erinnerung an Hoffmann von Fallersleben. (Aus der »Gegenwart«.)

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 22. Kritik (A. Rubinstein Op. 93 Cah. 1—9. Miscellanées p. Piano).

The musical Standard. Nr. 507. »Lohengrin« in New York. (»New York Tribune«.)

Musikal. Wochenblatt. Nr. 17. *Th. Helm*: Beethoven's Streichquartette. 10. — Kritik (Jul. Zellner's Symphonie Op. 7. Forts.).

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 17. Kritik über musikal. Schriften (von Horawitz, Hauptmann, Jahns). — Schiller's Verhältniss zur Musik. (Forts.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Calm. — Richard Wagners »Ring des Nibelungen« von *Felix Calm*. (Aus den Grenzboten.) Leipzig, Fr. Wilh. Grunow. 1874. gr. 8⁰. 2 Bll. 60 S. Mk. 1, 50.

Charnacé. — *Guy de Charnacé* Musique et musiciens. Paris libr. musicale Pottier de Lalaine, 1873. 2 Vol. 12⁰. 264, 347 pp. 3 fr.

Der erste Band enthält: 1. Introduction. 2. Rienzi Opéra en 5 actes, de Richard Wagner (1869). 3. Hector Berlioz (1869). 4. La messe solennelle de Rossini (1869). 5. Faust à l'Opéra (1869). 6. Fidelio aux Italiens (1869). 7. Le Freischutz à l'Opéra (1870). 8. Auber (1871). 9. Les candidats au fauteuil d'Auber (1871). 10. Gallia, Cantate de M. Ch. Gounod (1871). 11. Erostrate, Opéra en deux actes de MM. Méry et E. Pacini, musique de Ernest Reyer (1871). 12. Henri Reber. Membre de l'Institut. 13. Léon Kreutzer (1872). 14. Il matrimonio segreto (1872). 15. Acis et Galatée, Cantate de Handel. 16. Le Médecin malgré lui à l'Opéra-comique (1872). 17. Les noces de Figaro à l'Opéra-comique (1872). 18. Sylvana Drame lyrique en quatre actes, paroles de MM. Mestepès et Wilder, musique de Charl. Maria de Weber (1872). 19. Le Passant, Opéra-comique en 1 acte de MM. Copée et Paladilhes (1872). 20. Djamileh. Opéra-comique en un acte de MM. Louis Gallet et Georges Bizet (1872). 21. La Princesse Jaune, Opéra-comique en un acte de M. Louis Gallet, musique de M. Camille Saint-Saens (1872). 22. Le Quatuor Maurin (1872). 23. Le Manfred de Robert Schumann à la Société des Concerts (1873). 24. Don César de Bazan, Opéra-comique en trois actes de MM. d'Ennery et J. Chantepie, musique de M. J. Massenet (1872). 25. La Coupe du roi de Thulé Opéra en trois actes de M. M. L. Gallet et E. Blau, musique de M. Eugène Diaz (1873). 26. Marie-Madeleine, Oratorio de M. Jules Massenet (1873). 27. Gretna-Green, Ballet en un acte de M. Guiraud (1873). 28. Le roi l'a dit, Opéra-comique en trois actes de M. Edmond Gondinet, musique de Léo Delibes (1873). — Der zweite Band führt auf dem Titel den Zusatz: »Fragments critiques de M. Richard Wagner traduits et annotés« und enthält nach einer Einleitung »Les oeuvres critiques de Richard Wagner« die Uebersetzung folgender Schriften Wagner's: Sur la musique Allemande. 2. Sur l'ouverture. 3. Opéra et drame. 4. De la direction de l'orchestre.

Currie (James). A first musical Grammar for use of Schools and Pupil Teachers. Laurie (Edinburgh). 12 mo, pp. 64. London, Simpkin. 2 d.

Delprat. — Les Théâtres lyriques, les chanteurs, les écoles de chant et le public; par *Charles Delprat*. Paris, imp. Morris père et fils. 1874. (28. janv.) In-8⁰, 47 p.

Dupressoir. — Proposition concernant la question de l'Opéra; par *Dupressoir*. Paris, imp. Pougin. 1874. (27. janv.). In-8⁰, 18 p.

Friese. — Richard Wagner und die Zukunfts-Musik. Vortrag geh. im Frauen-Verein zu Neustadt a. d. D. am 7. Januar 1874 von *Otto Friese*. Berlin, Bohne. gr. 8⁰. 24 S. Mk. 0, 75.

Gallerie französischer und deutscher Tondichter. Brustbilder nach Originalgemälden von *Eugen Felix*. Mit biograph. Text von Dr. *Ed. Hanslick*. München, Bruckmann. gr. 4⁰. 85 S. mit 12 Photogr. Geb. mit Goldschn. baar 15 Thlr.

Gosse (Edmund W.). On Viol and Flute. London, Henry S. King and Co. 1874. 12 mo. 5 sh.

Hoffmann (F.). Mozart's Early Days. From the German. Boston 1873. (Decbr.) 18 mo, pp. 157. 3 sh.

Kraus. — Ueber das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen von Prof. Dr. *Frz. Xaver Kraus*. Strassburg, Trübner. Lex.-8⁰. 24 S. Mk. 0, 80.

Mendelssohn. — Goethe and Mendelssohn (1821—31). Translated, with Additions from the German of Dr. Karl Mendelssohn Bartholdy. By M. E. von Glehn. 2nd ed., with additional letters. London, Macmillan. 1874. Post 8vo, pp. 220. 5 sh.

Schneider. — Musik, Clavier und Clavierspiel. Kleine musik-ästhetische Vorträge von Dr. *K. E. Schneider*. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (C. Sander). 1874. 8⁰. XV, 147 S. Mk. 3.

(11 Vorträge: 1. Vorbemerkungen. Motive zum Clavierspiel. 2—4. Musik: Das Wesen der Musik; die Gefühlsdarstellung. Die Grundfactoren der Musik: Melodie, Harmonie und Rhythmus. Folgerungen aus dem Wesen der Musik. 5. Das Clavier. 6—11. Clavierspiel: I. Seine historische Voraussetzung, die neuere Geschichte der Clavierliteratur. Erste, gehaltvolle Gruppe, Bach. Die Wiener Classiker. Die Romantiker. Neu-Romantiker. (Erste Hälfte.) Zweite oberflächliche Gruppe: die moderne Musik. Die Neu-Romantiker. (Zweite Hälfte.) II. Die Stellung des Spielers zur Clavierliteratur. III. Die Auffassung der Compositionen. IV. Die Wiedergabe der Compositionen — das eigentliche Spiel.)

Stark. — Ueber Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten. Rede von Prof. Dir. Dr. *Karl Bernh. Stark*. Heidelberg, E. Mohr. 4⁰. 52 S. Mk. 1, 60.

Trogoff-Kerbigoet. — A travers mon époque; satires; poésies diverses; la Question musicale; par le comte de *Trogoff-Kerbigoet*. Paris, impr. Goupy; lib. Challamel aîné. In-12, 339 p. 1874. (15 janvier).

Vasconcellos. — Archeologia artistica. 1.º anno. Volume I. — Fasciculo III. Publicada por *Joaquim de Vasconcellos*, Porto imprensa Portugueza. 1873. U. d. T. Ensaio critico sobre o Catalogo d'El-Rey D. João IV por Joaquim de Vasconcellos. 4⁰ XV, 102, VII pp. u. 2 Bll. (Hamburg, Grüning.)

Der Catalog wird Ende dieses Jahres erscheinen unter dem Titel Catalogo da Livraria de Musica d'El-Rey D. João IV. Seculo XV—XVII. Primeira parte (de 525 paginas), unica publicada. Nova edição critica segundo a de 1649, precedida d'uma exposição historica da arte até meado do seculo XVII, e enriquecida com um bello retrato de D. João IV. Em. 4⁰ gr. de mais de 833 pag., cum um volume supplementar de notas e additamentos ineditos por Joaquim de Vasconcellos.

Winkler. — Generalbassübungen von Sem.-Lehrer *Max Winkler*. 2. gänzlich umgearb. u. verm. Aufl. Nordlingen, Beck'sche Buchhandlung. Lex.-8⁰. VIII, 78 S. Mk. 1, 50.

Zimmer. — Kleine Musiklehre. Enthaltend das Wissensnöthige f. jeden Musiktreibenden insonderheit ein Memorirbuch für Seminarpräparanden und Seminaristen von Musikdirector *Fr. Zimmer*. 2. Heft. Harmonielehre. Stendal, Schindler. gr. 8⁰. X, 70 S. Mk. 1. (1. u. 2. Mk. 1, 40.)

ANZEIGER.

Leuckart's Hausmusik.

[74]

Im Verlage von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig erschienen soeben:

Robert Franz-Album.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung

von **Robert Franz.**

Op. 9, 34, 35 und 36. Neue Ausgabe mit hinzugefügtem englischen Text von **Elisabeth Lindner.** In einem Bande gr. 8. In farbigem Umschlage mit Portrait und Facsimile Rob. Franz'. Geheftet 1 Thlr. Gebunden 1½ Thlr.

Adolf Jensen-Album.

Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung

von **Adolf Jensen.**

Original-Ausgabe. In einem Bande gr. 8. In farbigem Umschlage mit Portrait und Facsimile Adolf Jensen's. Geheftet 1 Thlr. Gebunden 1½ Thlr.

Inhalt: »Lehn' deine Wang' an meine Wang'« von H. Heine. — Marie von R. Gottschall. — Frühlingsnacht von J. von Eichendorff. — »O lass dich halten, goldne Stunde« von Otto Roquette. — An der Linden von Otto Roquette. — Waldesgespräch von J. von Eichendorff. — Letzter Wunsch von Wilhelm Hertz. — Morgens am Brunnen von Otto Roquette. — Margreth am Thore von Otto Roquette. — Fernsicht von Wilhelm Hertz.

Aus dem spanischen Liederbuche von Emanuel Geibel und Paul Heyse: In dem Schatten meiner Locken. — Holde, schattenreiche Bäume. — Sie blasen zum Abmarsch. — Dereinst Gedanke mein. — Klinge, klinge, mein Pandero. — Und schläfst du, mein Mädchen. — Murmelndes Lüftchen, Blüthenwind. — Am Ufer des Flusses, des Manzanares. —

[72] **Neuigkeiten** aus dem Verlage von **Hermann Costenoble** in Jena.

Vorräthig in allen **Buchhandlungen** und **guten Leihbibliotheken:**

Ein Oratorium der Zukunft.

Komischer Roman

von

Rudolf Stegmann.

2 Bde. 8. eleg. broch. 1¾ Thlr.

In heiterstem Humor geschrieben, geisselt das Werk mit virtuosem Geschick den Dilettantismus gewisser Kunstbestrebungen, die in geräuschvoller Ueberhebung das Gebiet der Poesie und Musik unsicher machen.

Originelle Figuren, ein farbenreiches Colorit in Sprache und Charakteristik zeichnen das Werk vortheilhaft aus und bildet dasselbe zugleich ein satyrisches Spiegelbild kleinstädtischer Verhältnisse.

Die Clarinette als Talisman.

Musikalischer Roman

von

Carl Zastrow.

2 Bde. 8. eleg. broch. 3 Thlr.

Die seelischen Conflicte zwischen Welt und Künstlernaturell bilden die Grundlage des Werkes, welches in der bekannten gemüthvollen und realistischen Darstellungsweise des Autors das bewegte Leben eines genialen Tonkünstlers spiegelt.

[73]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 Mk. 40 Pf. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 Mk. 40 Pf. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Josua.
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. 50 Pf. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 4 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. 20 Pf. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Theodora.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 Pf. n.

[74] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Kinder-Sinfonie

für

Clavier zu vier Händen,

Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukuk, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre und Schrillpfeife

componirt

von

H. Schulz-Beuthen.

Op. 11.

(Auch nur für Clavier zu vier Händen ohne die übrigen Instrumente ausführbar.)

Partitur 2½ Mk. Stimmen 1½ Mk.
Clavierauszug 2½ Mk.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 13. Mai 1874. Nr. 19. IX. Jahrgang.

Das Oratorium „Christus" von Friedrich Kiel.

(Fortsetzung.)

Vielen unter den Lesern dieser Zeitung, denen eine Einsicht in die Partitur oder den Clavierauszug des Werkes*) nicht vergönnt ist, wird es der Vergleichung halber mit dem Obengesagten lieb sein, wenn ich es hier unternehme, den Text in einem kurzen Auszuge wiederzugeben.

Die Personen sind die bekannten: Ausser dem Heilande selbst noch ein Engel, die Jünger Petrus und Thomas, sowie Judas, der Verräther; dann die beiden Marien, Pilatus, Hoberpriester, erster und zweiter Uebelthäter, ein Pharisäer, ein Knecht und eine Magd, Chor der Jünger, Priester und Juden. Unter diesen Personen spielt sich die Geschichte des Leidens, der Kreuzigung und der Auferstehung getreu nach den Evangelien, wenn auch sehr bedeutend zusammengefasst, ab. Zwischen die geschichtliche Handlung hineingestreut sind ähnlich wie in der griechischen Tragödie einzelne, auf dieselbe bezügliche Chöre und Solosätze (letztere ausgeführt theils von einer Mezzosopran-, theils von einer Tenorstimme), welche zumeist die Gedanken und Empfindungen derer aussprechen, vor deren geistigem Auge sich die Handlung vollzieht. Auch diese eingeschobenen Sätze sind mit geringen Ausnahmen der Bibel, und zwar ebensowohl dem alten wie dem neuen Testamente entnommen. Dass es hauptsächlich Gedanken und Empfindungen des Christen sind, die hier zum Ausdrucke kommen, liegt in der Natur der Sache. Von den Chören der griechischen Tragödie unterscheiden sie sich aber insofern wesentlich, als bei dieser der Chor, welcher jene allgemeinen Gedanken ausspricht, direct zur Handlung gehört, ja stellenweise an derselben wirklich Theil nimmt. Es sind gleichsam die Gefährten der Helden, welche die Handlung mit erleben, und, indem sie ihren Schmerz oder ihre Freude bei den einzelnen Zügen derselben äussern, zu gleicher Zeit auch die Empfindungen des Zuschauers aussprechen. Bei Kiel dagegen gehört, ebenso wie bereits bei Bach, dieser Chor- (oder Solo-) Gesang direct gar nicht zur Handlung, indirect nur insofern, als wir, die Hörer, deren Gedanken er ausspricht, gleichsam die Handlung selbst mit durchmachen. Ich finde in dieser doppelten Verwendung des chorischen Princips eine gewisse Inconsequenz, die sich auch im Textbuche schon darin kundgiebt, dass die Chöre der an der Handlung theilnehmenden Personen mit den Namen derselben überschrieben sind: Chor der Juden, der Jünger, der Knechte und Mägde etc., während jene allgemeine Gedanken aussprechenden Chöre schlechtweg nur »Chor« betitelt sind. Allerdings ist Bach darin vorangegangen, aber dennoch berührt bei ihm die Doppelstellung des Chores weniger schroff, weil alle zur Handlung gehörigen Chöre innerhalb des Rahmens der Erzählung des Evangelisten stehen, der sie gleichsam vorauf als solche anzeigt, wodurch die Klarheit der Form wieder hergestellt wird. Man stelle sich nun vor, dass das Werk doch eigentlich ohne Zuhülfenahme des Textbuches gehört und verstanden werden soll. Ich glaube, dass es auch bei dem idealsten Vortrage in sprachlich-gesanglicher Hinsicht, dem Zuhörer mindestens nicht immer leicht sein wird, zu erkennen, ob der gesungene Chor zur Handlung gehört oder nicht. Ein ähnliches Verhältniss findet natürlich bei den Solosätzen statt. Eigenthümlich steht übrigens in der eben besprochenen Beziehung gerade die erste Scene da: Christi Einzug in Jerusalem. Die Vorbereitung auf die Ankunft, oder vielmehr auf die unmittelbar bevorstehende Erlösungsthat des Herrn ist es, die sich allerdings auch hier in allgemeinen Gedanken,*) theils vom Chore, theils vom Solo gesungen, ausspricht. Aber ebensowohl lassen sich diese Sätze auch auffassen als Gedanken und Empfindungen des Volkes der Juden, welches dem erwarteten Messias zujauchzt, also als unmittelbar zur Handlung gehörig. Bestärkt in dieser letzteren Anschauung wird man noch dadurch, dass unmittelbar nach den Worten des Chores: Machet die Thore weit etc., ein Pharisäer den Herrn bittet, seine Jünger dieser Worte wegen zu strafen. Diese dualistische Auffassung des chorischen Princips ist vielleicht nicht ganz einwandsfrei. Sie nähert sich aber doch entschieden der Auffassung des Chores in der antiken Tragödie, nur ist bei dieser das Verhältniss umgekehrt: nicht ein allgemeiner gleichsam impersoneller Chor erscheint unter Umständen zugleich als Theilnehmer bei der Handlung, sondern der direct zu den handelnden Personen gehörige Chor ist es, der bei passenden Gelegenheiten die allgemeineren Gedanken wiedergiebt. Dadurch fällt jener störend hervortretende Dualismus

*) Der Clavierauszug ist in Berlin bei Bote & Bock erschienen. Verlagsnummer 10,000. Leider ist der Titel ohne Jahreszahl. Am Schlusse des Werkes findet sich jedoch die Notiz des Componisten: Geschrieben im Winter 1871—72.

*) Eine Stimme: Jes. 40, 3, Sach. 9, 9, Jes. 40, 11. — Chor: Luc. 19, 38. Eine Stimme: Jes. 42, 3 und 28, 7. Chor: Psalm 126, 1 u. 2, Jes. 52, 7, Psalm 24, 7 u. 8, dann Klagel. 5, 15, 16; 3, 31, 32.

fort. Nichtsdestoweniger würde ich denselben gern gelten lassen, wenn ich nicht fürchtete, dass eine gleiche Auffassung des chorischen Princips nicht überall, am wenigsten bei dem in Rede stehenden Stoffe durchführbar sein möchte. Im Uebrigen sind alle diese nicht direct zur Handlung gehörigen Sätze durchaus passend ausgewählt, wenn ich freilich auch Beziehungen von so ergreifender Macht vermisse, wie sie sich z. B. in der Bach'schen Passion finden, wo nach den Worten des Judas: »Herr, bin ichs?« der Chor einfällt: »Ich bin's, ich sollte büssen« etc. oder nach der Gefangennehmung Christi der erschütternde Chor: »Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden«.

In der zweiten Scene: Christi Abendmahl mit seinen Jüngern, mit welcher, wie bereits erwähnt, auch die Scene im Garten Gethsemane verbunden ist, singt gleich nach der Aufforderung Christi an die Jünger, das Osterlamm zu bereiten, der Chor die schönen Worte aus der Offenbarung: »Siehe, ich stehe vor der Thür und klopfe an« etc. *) Nach dem Judas' Frage »Bin ich's« beantwortenden Ausspruche des Heilandes: »Du sagst es. Was du thun willst, das thue bald«, singt der Chor einen Psalmvers: »Wehe, sie haben ein Bubenstück über mich beschlossen« etc. **) Nach Christi Worten in Gethsemane: »Mein Vater, ist es möglich« etc. fällt der Chor ein: »Wiewohl er Gottes Sohn war, hat er doch an dem, das er litte, Gehorsam gelernet«. Nach der Gefangennehmung Christi ertönen von einer Stimme vorgetragen die Worte des Propheten: »Fürwahr, er trug unsere Krankheit« etc., und der Chor singt: »Wir gingen alle in der Irre« etc. ***)

Die dritte Scene: Christi Verleugnung durch Petrus, giebt nur das Geschichtliche, ohne jede Nebenbeziehung.

In der vierten Scene: Christus vor dem Hohenpriester, ertönen zu dem verhöhnenden Chore der Juden: »Weissage, Christe, wer ist es, der Dich schlug?« zugleich die Worte: »Ich hielt meinen Rücken dar, denen die mich schlugen« etc. †) Zum Schlusse dieses Abschnittes singt eine Stimme die bekannten prophetischen Worte: »Da er gestraft und gemartert ward« etc. ††)

Die fünfte Scene: Christus vor Pilato, enthält ausser dem Schlusschore nur einen mit dem geschichtlichen Inhalte verwebten Chor allgemeinen Inhalts: »Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt. — O du gekreuzigter Herr Jesu Christ, erbarme dich unser und gieb uns deinen Frieden! — O Lamm Gottes, unschuldig! gieb uns deinen Frieden!« Dieser und der Schlusschor dieser Scene unterscheiden sich dadurch von allen übrigen, dass sie die einzigen sind, welche auch nicht direct biblische Worte enthalten. Den Schlusschor bildet der Choral: †††) »Mein Jesus stirbt, die Felsen beben« etc., zu dessen zweitem Verse die Worte gesungen werden: »Wer wird den Tag seiner Zukunft erleiden mögen, und wer wird bestehen, wenn er wird erscheinen?«

In der sechsten und letzten Scene: Christi Auferstehung, zugleich auch die Episode vom ungläubigen Thomas enthaltend, kommt gleichfalls nur ein einziger Chor allgemeineren Inhaltes vor. Nach Christi Antwort auf Thomas' Bekenntniss singt der Chor die Worte: »Das kein Auge gesehen« etc. *†) Zum Schlusse des ganzen Werkes stehen die Worte der Apostelgeschichte: »Das ist der Stein, von den Bauleuten verworfen, der zum Eckstein geworden ist; und ist in keinem anderen Heil, ist auch kein anderer Name den Menschen gegeben, darinnen wir sollen selig werden. **†) — Hallelujah, Amen« — in höchst bedeutsamer und passender Weise den trotz seiner geschichtlich dramatischen Form mehr dogmatischen Gehalt des Werkes bekräftigend und bestätigend.

Ich glaube, dass diese kurze Inhaltsangabe genügen wird, damit sich der Leser dieser Zeilen ein Bild des der Composition zu Grunde gelegten Textes zu entwerfen vermöge. Das Geschichtliche in demselben ist aus allen vier Evangelien zusammengesetzt und zwar in sehr knapper und gedrängter Form; die Geschichte des Einzugs nach Lucas, der Kreuzigung zumeist nach dem Evangelium St. Johannis, ebenso auch die Geschichte der Auferstehung. Mit einer Evangelienharmonie ist es allerdings immer ein etwas missliches Ding und Mancher möchte vielleicht an dieser Durcheinanderwürfelung der verschiedenen Evangelien etwas auszusetzen haben. Immerhin ist aber das Geschichtliche, trotz der äusserst knappen dramatischen Form, vollkommen selbst für den verständlich, der etwa das Evangelium nicht kännte. Die wenigen nicht direct zum Drama gehörigen Chöre habe ich oben alle einzeln angeführt, zur Vergleichung des über die nicht erschöpfende Behandlung dieses Moments in voriger Nummer Gesagten. Wir gehen nunmehr zur Betrachtung des musikalischen Inhalts des Werkes über.

(Fortsetzung folgt.)

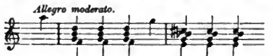
*) Off. 3, 20; 19, 9. **) Ps. 41. ***) Jes. 53, 4, 5 u. 6.
†) Jes. 50, 6. ††) Jes. 53, 7 und 54, 7.
†††) Nach der Melodie: »Wer nur den lieben Gott lässt walten«.
*†) 1. Chor. 2, 9. **†) Apostelg. 4, 11, 12.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Piano und Streichinstrumente.

(Schluss.)

A. Ehrhardt, Op. 16. **Drei Trios für Anfänger.***) Sollte es denn vielleicht wirklich nicht möglich sein, etwas Frisches, Originelles zu schreiben, ohne in zehn Minuten zwölf Tonarten zu durchlaufen — ohne grelle Vorhalte, ohne allzu viele übermässige Dreiklänge u. dgl.? Dieser Gedanke musste mir kommen, als ich das erste der Trios aufschlug. Nichts von allem hier Erwähnten findet sich darin; Alles ist natürlich, Alles kindlich — aber freilich, stellenweise so entsetzlich kindlich,



dass ich das Heft sehr rasch wieder zugeschlagen hätte, wäre ich mir nicht meiner Recensentenpflicht bewusst gewesen. Und wusste denn der Verfasser der Geige zu Anfang wirklich nichts Besseres zu thun zu geben, als sie mit dem Claviere im Einklang zu führen? Man sehe:



Wenn uns in einem Trio von Haydn dergleichen begegnet, so stellen wir uns auf den historischen Standpunkt und sagen: »Damals schrieb man so — heute darf man das nicht mehr thun.« Haydn's Werk bleibt deshalb doch schön, denn für derartige Schwächen der Zeit entschädigen uns die Frische der Erfindung, der köstliche Humor, und, oft wo wir es am we-

*) Drei Trios für Anfänger für Pianoforte, Violine und Violoncell von A. Ehrhardt. Op. 16. Nr. 1. 2. 3. Hamburg, G. W. Niemeyer. (1964—66.) Folio. 13, 3, 3; 15, 3, 3; 15, 4, 4 S. Pr. Mk. 2, 75; 3; 3.

nigsten vermuthen, die Tiefe des Ausdrucks. Aber was in aller Welt entschädigt uns denn hier? — Der zweite Satz, *Andante cantabile* G-dur, klingt zwar sehr bekannt, aber doch hübsch und für seine Kürze hinlänglich interessant; der letzte, *Allegro*, müsste für seinen Inhalt merklich kürzer sein. — Mit Vergnügen constatire ich, dass mir das zweite Trio eine etwas bessere Meinung über den Verfasser giebt. Er verwendet hier mehr Mittel und leistet nun auch mehr. Man verwechsele doch nicht das Kindliche, Naive mit dem Kindischen, Bedeutungslosen. Eine richtige kindliche Melodie ist dem Autor im dritten Satze, G-dur $^2/_4$, gelungen; die weitere Behandlung könnte freilich interessanter sein; auch in den beiden ersten Sätzen verwendet er, namentlich auch in Begleitungsfiguren, zuviel Verbrauchtes. — Das dritte Trio beginnt mit einem *Allegro* in D-dur $^3/_4$, interessanter als das Bisherige und auch gut behandelt; der Mittelsatz in A ist zwar ao und für sich unbedeutend, seine punktirte Figur wird aber mit recht natürlichen Nachahmungen und lebendiger Triolenbegleitung zu einem schön fliessenden Schlusse verarbeitet. Nachdem nun aber die Durchführung nach dem Wiederholungszeichen eine Seite lang gedauert hat, bringt der Autor diesen schönen Schlusssatz in der Durtonart der Secunde, E-dur, geht dann möglichst rasch über A nach D zurück, bringt das Hauptthema, erweitert es ein wenig und lässt den Mittelsatz ganz weg, da er nun in seiner charakteristischen Figur allerdings abgenutzt ist. Ich kann nicht finden, dass diese Freiheit der Form dem Werke vortheilhaft gewesen sei; E-dur spielt eine viel zu grosse Rolle neben D. Der zweite Satz, *Andante cantabile* B-dur, wird dadurch recht hübsch, dass eine als Mittelsatz auftretende Triolenfigur bei der Wiederkehr des Hauptsatzes sich demselben als Begleitung zugesellt. Der letzte Satz des Trios, *Allegro con brio* D-dur, zeigt selbständigere Behandlung der Stimmen und fliesst recht schön. Sollte ich nun ein Resultat meiner ganzen Durchsicht geben, so wäre es das: Das erste Trio ist musikalisch durchaus unbedeutend und unfertig; Kinder, welche Trios spielen, mögen zwar immerhin noch Anfänger sein — aber gut soll doch Alles sein, was man ihnen giebt. Die beiden anderen Nummern können für den Unterricht verwendet werden. Der Verfasser versteht, leicht und doch klingend zu schreiben; möge er nun gegen die zu verwendenden Gedanken recht streng sein und bedenken, dass auch der Anfänger nicht nur technisch, sondern auch geistig gefördert werden soll. — Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung ist in allen drei Stücken sehr sauber, das Papier stark, der Druck gross.

Verschiedene Novitäten.

A. W. Ambros Op. 20.[1]) Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung sind willkommene Zeichen von der künstlerischen Begabung des meist nur als Geschichtsforscher genannten Autors; ein Verein von geistigen Kräften, die nicht eben häufig beisammen sind. Zwar das erste, Redwitz Marienlied, eine mehr rhetorisch moralische als poetische Conception, in milder Bewegung gehalten, durch Clavierfiguren etwas buntgefärbt, macht mehr den Eindruck eines bühnenhaften als tiefherzlichen Gebetes, und der seltsame einem Kirchenton anklingende Schluss hebt es nicht empor aus der sinnlichen in die heilige Region; auch die entlegene Modulation aus der Tonica *A* durch F und B-dur, noch mehr die enge chromatische Singerei S. 3, 3, 1—3 athmen mehr Stuben- als Kirchenluft, wobei nur zu loben, dass die eigentliche Singbarkeit nirgend verletzt ist. — Reichlich dafür entschädigt fühlen wir uns indess beim zweiten Liede, dem Wasserkönig von J. Mosen — wo in Schubert's Weise einem vertrackten Texte voll blühenden Unsinns ein edles Kleid umgehängt wird, um ein salonfähiges im besten Sinne modernes Tonbild zu erzeugen, in welchem das Clavier allerdings *Primus inter pares* spielt, sogar in der Majorität der Taktzahlen durchaus überwaltet, aber die Singstimme denn doch etwas mehr bedeutet als nur zum Commentar des Saitenspiels zu dienen. Die Clavierphantasie ist ganz geeignet das Element des Wasserkönigs in aller dämonischen Tücke abzubilden. Wie er am Nordsee-Strande sitzt und die Fische, Blumen und Wellen um ihn tanzen — diese unbeglaubigte Legende wird mit fast zu schöner Melodie umsungen, woneben das Gegenbild der frommen Kirchgängerin, die ihm die Seligkeit aberkennt, fast zu ruhig declamirt, vielmehr syllabirt, während Signor Cymbalista das beste hinzu bringt, das mildweiche Menschenherz — worauf sich dann plötzlich Rex Aquaticus »Der arme Wasserneck« weinend schluchzend verzweifelnd ins Meer stürzt und das Clavier in tonreichen Figuren die Wellen dazu thut. Jedenfalls ein ansprechendes Tongebild, wenigstens frei von den Ungeheuerlichkeiten dergleichen so viele sanglose Sänger der Civilisations-Aera für mystischen Mährchenduft verkaufen; und lobenswerth darum, dass die Singstimme singbar ist und bleibt, selbst wo sie die höchste melodische Schönheit nicht erreicht.

Desselben Op. 21[2]) besingt erstlich das Lied Heinrich's und Golo's aus Tieck's Genoveva; endlich einmal ein strophisches, nicht durchcomponirtes Lied, wofür wir dem Autor unsern besonderen Dank abstatten neben den unzähligen Beispielen theatralischer Scenen-Lieder, von denen unsere Jugend sich verführen lässt. — Der schwermüthige Ton von Golo's Gewissensangst und seine Grabessehnsucht, Heinrich's gleichsinniger (scheinbarer) Trostgesang, beide sind wohlgeeignet zur strophischen Gestalt eines echten Volksliedes. Wirklich ist in Ambros' Melodie etwas Volkstoniges, trotz einiger schwieriger Intervalle, z. B. S. 2 Z. 3:

die jedoch der Volksmund sich zurecht legen oder mit gelinder Aenderung aneignen könnte. Das Clavier ist fein gearbeitet, reichlich modulirt ohne dem Gesang zu schaden: jedes für sich selbständig versucht, wird ebenfalls guten Eindruck machen. — Die fünftaktige Clausel S. 2, 4, 2 — wiederholt 3, 4, 3 — macht zuerst stutzig, doch erscheint sie dem Text gemäss wie zögerndes Ausklingen der Schwermuth. — Zweitens J. Mosen's Rabenlied, in Sinn und Formung erinnernd an Schubert's unsterbliche Krähe im Wintergefild (Op. 89 Nr. 15) ist doch ungeachtet des auch bei Ambros' hübschen Wortausdrucks und origineller Auffassung meilenweit verschieden im Eindruck, sobald man die beiderlei Texte berücksichtigt. Zwar liegt uns Musikanten der Text nicht so am Herzen wie der Ton, der zu Herzen geht; sagt doch gar Schiller der Poete: gute Melodie mit schlechtem Wort ist mir lieber als gutes Wort mit schlechter Melodie. Ganz richtig! weil die naturlebendige Sinnlichkeit in Gesellschaft der logischen Geistigkeit den Sieg gewinnen will und soll. Siegt sie nicht, so ist sie entbehrlich — das Schlimmste was man von ihr sagen kann! — siegt sie aber, so kränkt sie das Wortgedicht keineswegs, sondern erhöht es zu doppeltem Leben. — Nun aber! gehaltlose oder unwahre ver-

1) Marienlied (von *O. v. Redwitz*), Der Wasserkonig (von *Julius Mosen*), für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung componirt und seinen lieben Tochtern Maria und Irene gewidmet von A. W. Ambros. Op. 20. Wien, bei J. P. Gotthard. 388/1872. Folio. 7 S. Pr. Mk. 1. (1. »O Maria du Jungfrau mild und hehr«. 2. »Die Nordsee hat viel Wunder«.)

2) Dicht von Felsen eingeschlossen, aus *L. Tieck's* »Genofeva«. Rabenlied (von *Julius Mosen*) componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von A. W. Ambros. Op. 21. Wien, bei J. P. Gotthard. 389/1872. Folio. 7 S. Pr. Mk. 1.

logene Texte mit jenem duftigen Aetherkleid umhüllen — das schädigt beide Theile, falls nämlich der Sänger seine Pflicht thut und deutlich spricht, was wir freilich dem Deutschen durchschnittlich nicht nachrühmen dürfen. Im vorliegenden Fall aber steht es so: Schubert hat in seinem Krähenlied eine gesunde Naturbetrachtung menschlich abgebildet: der Mensch fühlt das Winterliche, das Thier zeigt sich dem Menschen als treuer Begleiter, wie auch recht und billig, und so ists ein schön einheitliches Bild geworden. J. Mosen's orientalische Phantasie hat dagegen folgendes Poema ausgesonnen:

Zwei Raben flogen um einen Stein,
Die hörten nicht auf mit ihrem Schrein —
Der eine sprach zum Gesellen sein:
Komm fliege mit mir auf den Rabenstein;
Auf hohem Rade da stehet ein Kopf,
Die Winde spielen mit dem Schopf.

Der andre sprach zum Gesellen sein:
Ich fliege nicht mit auf den Rabenstein.
Der Kopf gehört einer Dirne an,
Die braucht ihn noch selber und muss ihn han
Sie hat ihr Kindlein umgebracht —
Sie braucht den Kopf noch manche Nacht.

An ihrem Tod hat der Buhle Theil —
Sie braucht das Haupt noch eine Weil.
Er hat gebrochen den Eid entzwei —
Sie muss ihn mahnen an seine Treu.
Der Bann ist an ihren Kopf gethan —
Wir arme Raben dürfen nicht dran.

Für diesen Fall wärs ja nur lobenswerth, wenn der Sänger undeutlich spräche — ja wie mancher krähende *espressivo*-Balladensinger dürfte ungestraft das derbste Zotenlied vor keuschen Ohren singen! — — Spricht er hier deutlich, so ists ein Ekel, der so durchschlägt, dass das leidlich schöne Tonbild darüber in Schatten tritt. — Leider sind wir dieserlei semitische Witzeleien von Sternen- und Thier-Anbetung seit H. Heine's mustergültigen Stücklein bereits so gewohnt, dass wir an der Sache kaum was Neues mehr finden, und selbst die sittliche Verkehrung der menschlich seelhaften mit den bestialischen Empfindungen uns getrost für Poesie verkaufen lassen. Denn da es sich leicht ereignen könnte, dass der Mensch, der treulose Buhle und Vater des abgemuckten Kindes — selbst als Mörder! — von der brutalen Todesstrafe wegen mildernder Umstände freigesprochen würde — er ist ja nicht zurechnungsfähig, da seine Gedanken nur aus der Urethra seines Gehirns herauströpfeln — so fühlen dagegen die Bestien ein menschliches Rühren, machen ethische Reflexionen über die Rechte des Blutbannes — und siehe da! wir sind am umgekehrten Ende angelangt: *l'homme machine* — die Thiere ethisch, voll sittlicher Entrüstung! *ergo* der Mensch uropoetisch — das Vieh anthropo-ethisch. Hat doch sogar H. Heine's Sanskrit-Reminiscenz

O König Wiswamitra O welch ein Ochs bist du
Dass du so viel littest und strebtest Und alles um eine Kuh — —

ja, diese ochsige Poesie hat ebenfalls ihre Sänger gefunden: immer noch besser ein Ochs als ein Raben-Aas! — Sehen wir die Sache vernünftig an, so hängen die Dinge in dieser Welt ganz vernünftig zusammen: wo dem Menschen das Ethos abhanden gekommen, sucht ers bei den Viechern — »Irgendwo muss es doch sind« sagte jener metropolitane Kronjuriste — »wozu wären sonst die Gerichte?« — Summa: Die vier Liedsätze des verehrten mannigfach begabten Autors sind musikalisch ansprechend gehalten, es blitzt höhere Anschauung hindurch. Doch wird der, dem die Grenzen der Musik und Poesie so wohl bewusst sind, eben daraus die Möglichkeit der Vermählung beider nach richtigem Maass erkennen. Da beide verwandt aber verschieden sind, so wird nach heutigem Weltstand je eins das andre überwalten, und die völlige Vereinigung beider, wo nicht unmöglich, doch selten sein. Der seltene Fall ereignet sich am ersten noch in ursprünglichen Volksliedern: so sehr, dass man urgestaltige Einheit zu ahnen glaubt, z. B. bei dem nicht silcherschen, sondern weit älterem Liede »Heute scheid' ich, heute wandr' ich« und »Ein' feste Burg« und »Vom Himmel hoch« — vielleicht noch vielen jetzt verschollenen, die gelegentlich aus dem Zauberschlaf erwachen.

(Fortsetzung folgt.)

Rückblick auf die Musikinstrumente der Wiener Weltausstellung.

(Fortsetzung.)

»Es ist unter den Pianisten Brauch geworden, das Pedal weit häufiger zu benutzen als es früher üblich war. Bei gehobenem Dämpfer kann in der That manche Stelle bedeutend gewinnen, nur dass oft genug das, was der einen Hand als Gewinn zugeht, der andern Hand Schaden bringt, indem dann eine Passage durch das Nachklingen der Töne undeutlich und verschwommen, wenn nicht gar für den Näherstehenden hässlich wird. Das Ideal einer Pedalmechanik wäre eine Vorrichtung, welche dem Spieler ermöglichte, durch einfache Mittel eine einzelne Saite oder eine Anzahl irgendwie vertheilter Saiten über das Niederdrücken der Taste hinaus vom Dämpfer zu befreien, während dieser auf den übrigen Saiten ruhen bleibt. Dieses Ideal wird wohl nie erreicht werden. Eine sehr erhebliche Annäherung daran hat Zachariä mit seinem »Kunstpedal« zu Stande gebracht, welches als eine bedeutende Erfindung bezeichnet werden muss und ähnliche Versuche aus früherer Zeit weit überragt. *) Zachariä gliedert die Dämpfung in acht Sectionen, von denen die mittleren nur je fünf Töne umfassen, die äusseren (für Höhe und Tiefe) grösseren Umfang haben. Vier Pedaltritte können sowohl aufwärts als abwärts bewegt werden, und da für jede der beiden Bewegungen noch Stufen (»Stationen«) bestehen, lassen jene Sectionen 21 verschiedene Combinationen zu. Ausser dem grossen Vortheil, dass nun ungedämpfte Saiten neben den der Dämpfung unterworfenen gleichzeitig erklingen können, ergiebt sich, auch da wo ein längeres Forttönen der Saiten gar nicht beabsichtigt ist, ein Gewinn für die Klangschönheit, indem ein angeschlagener Ton nach bekannten physikalischen Gesetzen in den tieferen, nicht angeschlagenen, aber vom Dämpfer befreiten Saiten harmonische Obertöne weckt, welche beim gewöhnlichen Hören nicht einzeln vernommen werden, wohl aber durch ihr Hinzutreten den weckenden Ton veredeln, gleichsam höher beleben, ungefähr wie in Orgeln die Mixturen. Zu bemerken ist noch, dass das Kunstpedal sich jedem fertigen Instrument im Umtausch gegen die gewöhnliche Dämpfung anfügen lässt. Der Erfinder — ein Techniker von vielseitiger Bildung und geläutertem Geschmack — war während der Ausstellungszeit fast den ganzen Tag zur Stelle und unermüdlich im gefälligen Erklären. Wer ihm und seinem Spiel zuhörte, erkannte nicht blos den Werth der Erfindung, sondern zugleich im Erfinder selbst den von uneigennütziger Begeisterung für das Schöne erfüllten Mann. **)

Nicht so Gutes lässt sich einer andern Erfindung nachsagen, welche das Clavier zu einer Art Leierkasten degradirt und Aehnlichkeit hat mit der seit 1851 auf der Londoner und der Pariser Ausstellung erschienenen, diesmal jedoch ausgebliebenen Erfindung des Clavier- und Harmoniumfabrikanten

---

*) Siehe auch den Artikel »Ein neues Clavierpedal«. In Nr. 17 d. Ztg. abgedruckt.

**) Zachariä hat eine grössere und eine kleinere »Kunstpedalschule« veröffentlicht, aus Anlass der Ausstellung auch eine kurze erläuternde Broschüre. Die Schriften sind zu beziehen von Joh. André in Offenbach oder auch vom Verfasser selbst (Stuttgart).

Debain in Paris. Debain führt mittelst Kurbel und Triebstange über die Decke eines den Mechanismus enthaltenden, auf ein Tafelclavier aufzusetzenden Kastens eine Reihe von Stiftenplatten, welche gewissermaassen die Stiftenwalze einer Spieluhr ersetzen und ein von oben auf die Saiten wirkendes Hammerwerk bewegen. Nun hat Thibouville-Lamy (Paris) statt der Stiftenplatten durchlochte Cartons in Anwendung gebracht, an die Karten eines Jacquard-Webstuhls erinnernd; aus der Rückwand des vor das Clavier gestellten Gehäuses, in welchem der schwer zu erklärende Mechanismus eingeschlossen ist, ragen bewegliche Daumen vor und drücken die Tasten nieder. Der Erfinder nennt seinen Mechanismus »Pianista« und verkauft ihn für 800 Franken. Einem Deutschen musste das Geklimper ohne Seele und der eifrig drehende Arbeiter sehr komisch vorkommen.

Vor etwa sechs Jahren war ein italienischer Dilettant auf den Gedanken gerathen, dem Clavierton Dauer in der Art zu verschaffen, dass die vom Hammer erregte Vibration der Saite durch anderweitige Nachhülfe im Gang erhalten würde. Die Idee, wie sie auf Andringen ihres Urhebers von einigen Fabrikanten in Italien und Deutschland zu verwirklichen gesucht worden war, ist in Kürze diese. Quer über die Saiten und diesen sehr nahe liegt ein cylindrisches Stahlstäbchen, welches durch ein Uhrwerk in zitternde Hin- und Herbewegung um seine Axe versetzt wird; gegenüber jeder Saite sitzt am Stäbchen eine sehr zarte und elastische Zunge aus dünnstem Stahlblech; die Saite wird von der Zunge erst erreicht, nachdem der Hammer ein Schwingen veranlasst hat, dann aber gehen von der erzitternden Zunge immer neue Impulse aus, und der Ton erhält sich in unverminderter Stärke so lange, bis der Spieler durch Loslassen der Taste den Dämpfer wieder auf die Saite fallen lässt. Die ersten praktischen Versuche befriedigten wenig. Neuerdings hat die Londoner Firma Kirkman die Idee aufgenommen, und an einem ausgestellten Flügel wenigstens so viel erreicht, dass kein dem Tone fremdes Geräusch mehr hörbar wird. Der Ton selbst aber leidet — wie es nicht anders sein kann — an einem fortwährenden Tremoliren, das vielleicht einem englischen Ohr angenehmer ist als dem unserigen.

Nicht gerade ein musikalisches, aber ein akustisches Interesse knüpft sich an das von Baudet (Paris) erfundene »Piano-Quatuor«, ein Tasten-Instrument mit Geigenton, welches die Wirkung eines Streichquartetts ersetzen soll. Das Instrument war schon 1867 auf der Pariser Ausstellung zu sehen und zu hören, damals in Flügelform; in Wien lag die Form des Pianino zu Grunde. Der vorführende Spieler wusste schlau bei den Zuhörern eine Illusion dadurch einzuleiten, dass er zuerst die Quinten der Violinbesaitung griff, wie wenn Violinisten die Stimmung ihrer Geigen prüften. Hier und überhaupt bei gehaltenen Accorden konnte das Ohr allerdings getäuscht werden, um so eher, als das Instrument ein *crescendo* und *decrescendo* zulässt; dagegen schwand alle Illusion bei schnellen Passagen, schon im *staccato*, besonders aber im *legato*. Ein mitausgestelltes Modell diente zum Verständniss der Construction. Nahe vor den vertical gespannten Stahlsaiten*) rotirt sehr rasch (ohne Zuthun des Spielers) ein mit Kautschuk überzogener horizontaler Cylinder, ungefähr drei Centimeter dick; um jede Saite ist ein Borstenbüschel geschlungen, das sich in in Form eines Pinsels unter den Cylinder streckt und an diesen bei Hebung des darunter liegenden Clavierhammers angedrückt wird. Da die Rotation des Cylinders in solchem Sinne erfolgt, dass der Borstenpinsel die Saite aus ihrer Ruhelage zu ziehen sucht, während die Elasticität der Saite im entgegengesetzten Sinne wirkt, geräth die Saite in Vibration, doch auf anderem Wege als beim Clavier, und es ist akustisch sehr merkwürdig, dass es so gut gelang, die Einwirkung eines streichenden Bogens auf eine Saite nachzuahmen (wobei übrigens keineswegs an Verwandtschaft der Borsten mit dem Rosshaarbezug eines Violinbogens gedacht werden darf), und dass dabei der Stahlsaite die Klangfarbe eines Darmsaitentons entlockt wird.«

*) Ein Wiener Bericht sprach irrthümlich von Darmsaiten.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Breslau.** Den 21. April kam am hiesigen Stadttheater zum ersten Male *Rich. Wagner's* Oper: »Die Meistersinger von Nürnberg« zur Aufführung. Letztere war in sorgfältigster Weise sowohl in musikalischer als in scenischer Hinsicht vorbereitet worden und war daher, abweichend von sonstigen ersten Aufführungen im Ganzen eine recht gute zu nennen. Namentlich kam, soweit dies die schwülstige Compositions- und Instrumentationsweise Wagner's zulässt, Alles, was dem Orchester zuertheilt ist, zur klarsten Erscheinung. Die Partien des Hans Sachs, des Walther von Stolzing, des Beckmesser und der Eva waren durch die Herren Günzburger aus Mainz, Koloman Schmidt und Weiss von hier und durch Fräul. von Bretfeld aus Berlin gut vertreten. Herr Kaps zog die Rolle des David doch wohl zu sehr ins Niedrig-Komische. Frl. Borrée genügte als Magdalene. Ungenügend war dagegen Herr Roblçek als Pogner. Der Sänger verfügt über eine so respectable Zahl von Kehltönen, dass man ihn jedem Gesangschüler als Muster aufstellen kann, wie man nicht singen soll. Die Vertreter der übrigen kleinen Rollen und der Chor griffen in das Ganze frisch und sicher ein. Der Kapellmeister Herr Friedrich Müller verdiente mit Recht die Ehre des Hervorrufes, der ihm mit den Hauptdarstellern am Schlusse der Aufführung zu Theil wurde. — Ueber das Werk selbst ist bereits so viel Für und Wider vorgebracht worden, dass ich mir wohl hier ersparen kann, noch Ferneres darüber zu sagen. Doch will ich einige Bemerkungen mittheilen, die sich mir bei der ersten und zweiten Aufführung wiederholt aufgedrängt haben. Zunächst wirkt das sclavische Gebundensein ans Textbuch, selbst wenn man es schon genau kennt, höchst ermüdend. Selten ein musikalischer Ruhepunkt, der Einem einmal gestattet, die Augen von dem Textbuche zu wenden! Dazu kommt der Uebelstand, dass man bei den vielen Kürzungen, die vorgenommen worden sind, sich sehr oft im Textbuche nicht zurechtfindet und erst lange suchen muss, bis man den Sängern wieder folgen kann. Da nun diese Kürzungen nicht nur die recitativähnlichen Stellen, sondern hauptsächlich die liedartigen, strophisch behandelten Theile des Werkes, von welchen meist nur die erste Strophe gesungen wurde, betroffen haben, so waltet das recitativische oder eigentlich ariose Element nachtheilig vor und hilft durch seine Gleichförmigkeit die Ermüdung vermehren. Dazu kommt ferner die überladene Instrumentation und die Bevorzugung des Orchesters vor den Sängern. Von der vielbeschäftigten Basstuba ganz zu geschweigen, beeinflussen z. B. die vier chromatischen Hörner fortwährend das Klangcolorit. Wo ist der frische Ton des Waldhorns geblieben, wie ihn die Meister unserer classischen Periode und später Weber zu verwerthen verstanden? Es ist ein jammervolles Instrument geworden, welches mit den übrigen Instrumenten durch Dick und Dünn geht. Müssen doch die vier Hörner sogar einmal durch kurz angegebene grelle Accorde die Schmerzen Beckmesser's illustriren, die ihn noch von der Prügelei her peinigen! Diese fortwährende Benutzung der gehäuften Horntöne in enger Lage in Verbindung mit den oft hochliegenden Violoncelli und den häufig tiefliegenden Clarinetten bringt jenes tiefgesättigte Klangcolorit hervor, welches wohl eine Zeit lang das Ohr bestrickt, aber bei überhäufter Anwendung ermüdet. Man sehnt sich an einem solchen Aufführungsabende nach dem frischen und freien Orchesterklange, wie er in einer Mozart'schen Oper der herrschende ist. In Beziehung auf Abwechselung und Mannigfaltigkeit in der Instrumentation sehe man sich z. B. die Partitur von Weber's Freischütz an. Fast jede Nummer erhält eine eigenthümliche, charakteristische Tonfärbung durch die verschieden gewählten Instrumente und nur selten ist das volle Orchester angewendet, während bei Wagner das umgekehrte Verhältniss stattfindet. Ich glaube, dass in der ganzen langen Partitur der Meistersinger nicht 100 Takte zu finden sind, in denen nur das Streichquartett zur Begleitung des Gesanges benutzt ist. Fast immer treten Bläser hinzu und zwar in so hervorstechender Führung, dass sie den Gesang erdrücken. Kurz, das Orchester ist meist die Hauptsache, der Gesang die Nebensache, so dass er füglich an vielen Stellen ganz wegbleiben könnte, ohne das Verständniss zu beeinträchtigen, ein Verfahren, welches ja an einem Bruchstück aus einem andern Wagner'schen Werke in Concerten bereits versucht worden ist. Ich meine die Schlussscene aus »Tristan und Isolde«. — Endlich

störte mich in dieser Oper die Manier Wagner's ganz besonders, nach welcher er bei Schlussfällen der Gesangstimme von Dominante auf Tonika das Orchester nicht die entsprechenden Accorde nehmen lässt, sondern durch eine freie Auflösung des Dominantaccordes den erwarteten Schluss zu nichte macht. Hatte mich diese im Musiker die höchste Unruhe erweckende Manier schon beim Studium von »Tristan und Isolde« sehr unangenehm berührt, so wirkten diese fortwährenden Trugschlüsse beim Anhören der »Meistersinger« geradezu unerträglich, und es wäre wohl interessant, die Striche zu zählen, welche der Stadtschreiber Beckmesser auf seine Tafel machen müsste, wenn er ausser den Fehlern Walther's auch noch die in der ganzen Oper vorkommenden Trugschlüsse verzeichnen sollte. Jedenfalls müsste er eine viel grössere Tafel dazu nehmen. Ja Wagner verschmäht es hin und wieder sogar nicht, um dieser Manier zu huldigen, die natürlichen Schlussfälle der Singstimme selbst in unnatürlicher Weise abzubeugen, so dass die musikalische Wendung durchaus nicht dem sprachlichen Punkte entspricht. — Trotz der vielen Kürzungen spielte das Stück von 6½ bis 10¾ Uhr. — Der Besuch der ersten Vorstellung seitens des Publikums war ein geringer. Nur das Parquet war ganz besetzt, alle übrigen Plätze waren erschreckend leer. Bei der zweiten Aufführung war es nicht besser. Durch Herbeiziehung von auswärtigen Zuschauern vermittelst Errichtung von Extrazügen hofft man der Theilnahme für das Werk aufzuhelfen. Doch hat dies bis jetzt noch nicht viel genutzt. — Am 25. April beging der Verein für classische Musik die Feier seines 25jährigen Bestehens durch eine Aufführung im Musiksaale der Universität. Der Verein hat es sich zur Aufgabe gemacht, vorzugsweise die Kammermusikwerke *Haydn's*, *Mozart's* und *Beethoven's* seinen Mitgliedern in einer allwochentlichen Versammlung vorzuführen, ohne dabei die Werke älterer und neuerer Meister auszuschliessen. Auch den Werken noch lebender Componisten ist der Verein gerecht geworden, so dass sich eine stattliche Reihe berühmter Namen von *J. S. Bach* bis *Joh. Brahms* aufstellen liesse, mit deren in dieses Fach schlagenden Compositionen die eifrigen Zuhörer durch zum Theil oft wiederholte, gute Aufführungen aufs innigste vertraut gemacht wurden. Die Versammlungen des jungen Vereins, der damals auf Anregung des königl. Sanitätsrathes Herrn Dr. Viol, eines ganz besonderen Verehrers Mozart's und in weiteren musikalischen Kreisen bekannt durch seine Uebersetzung des Textes zu Mozart's Don Juan, ins Leben trat, wurden die längste Zeit in den Räumen des Traugott Berndt'schen Flügelmagazins abgehalten. Als aber später die Mitgliederzahl immer grösser wurde, war eine Uebersiedlung in grössere und bequemere Räume nicht mehr zu umgehen. Der Vorstand der vaterländischen Gesellschaft für schlesische Cultur überliess dem Vereine bereitwilligst seine im dritten Stock der alten Börse befindlichen Localitäten zu den während der Zeit vom 1. October bis 30. April allsonnabendlich stattfindenden Aufführungen. Seit dieser Zeit ist die Mitgliederzahl immer mehr gewachsen. Das mir vorliegende Mitgliederverzeichniss von 1872/73 zählt 134 Namen, worunter viele mit ihren Familien. Die Ausführenden sind zum Theil fest engagirte Musiker, zum Theil solche Künstler und kunstgeübte Dilettanten, die sich ein Vergnügen daraus machen, vor diesem gewählten Zuhörerkreise zu spielen. Besondere Genüsse wurden dem Verein durch die Bemühungen seines Vorstandes — gegenwärtig besteht derselbe aus den Herren Dr. Viol, Dr. Jul. Schäffer und Musikalienhändler Hientzsch — insofern bereitet, als die Quartettvereine der älteren und jüngeren Gebrüder Müller und der Florentiner bei ihrer jedesmaligen Anwesenheit in Breslau bewogen wurden, einen Vereinsabend durch ihre Vorträge auszufüllen. — Was nun die Eingangs erwähnte Aufführung betrifft, so wurden zu Gehör gebracht: Quintett für Streichinstrumente aus C, Op. 29 von *Beethoven*, Clavierconcert aus B-dur von *Mozart* (die Orchesterbegleitung arrangirt für Streichquintett und Flöten) und Octett für Streichinstrumente aus Es-dur Op. 20 von *Mendelssohn*. Im Quintett hatte Herr Otto Lüstner, im Octett Herr Louis Lüstner die erste Violine übernommen. Das Concert spielte Herr Dr. Schäffer. Sämmtliche Mitwirkende wetteiferten in sauberer und zugleich begeisterter Lösung der ihnen gestellten Aufgaben.

✻ **Göttingen.** (Die Concertsaison im Wintersemester 1873/74.) Das vergangene Wintersemester war besonders reich an musikalischen Genüssen und bot uns Schönes auf fast jedem Felde der Concertmusik. Den Reigen eröffnete wiederum Musikdirector Hille. Dass wir diesmal fünf akademische Concerte hatten statt der bisherigen vier, wollen wir mit dem Wunsche, dass nächsten Winter auch das sechste noch hinzukommen möge, zunächst bemerken. Von Orchesterwerken wurden in ihnen zu Gehör gebracht: die achte Symphonie von *Beethoven*, Jupiter-Symphonie von *Mozart*, Bdur-Symphonie von *Haydn*, die Najaden-Ouvertüre von *Bennett*, *Schumann's* Ouvertüre zu »Hermann und Dorothea« und zur »Braut von Messina«, *Beethoven's* Coriolan-, *Mendelssohn's* Hebriden-Ouvertüre, das Scherzo aus der Cdur-Symphonie von *Schubert*, Entr'act (B-dur) aus Rosamunda von *Schubert*, Vorspiel zum fünften Act der Oper »König Manfred« von *C. Reinecke*. Als Durchschnittsprädicat für die Ausführung dieser Sachen darf man getrost »gut« setzen, gesteigert werden darf es bei den Symphonien von Beethoven und Haydn, gemindert dagegen bei Bennett's Ouvertüre. Diese, sowie die beiden Schumann'schen Ouvertüren und das Vorspiel von Reinecke hörten wir hier zum ersten Mal. Letzteres Stückchen hört sich ganz gut an, hat sonst aber wenig zu bedeuten. Im Zusammenhange, d. h. in der Oper selbst, mag es eine mehr als äusserliche Wirkung hervorzubringen im Stande sein, das wollen wir nicht bestreiten. *Schumann's* Ouvertüre zu »Hermann und Dorothea« hat wenig Bestechendes fürs Ohr und schien auch dem Publikum nicht recht zu munden. Im Vordergrunde Hermann und Dorothea, angedeutet durch das zweistimmige Anfangsmotiv, im Hintergrunde abziehende Soldaten der französischen Republik, repräsentirt durch die Marseillaise — die Gegensätze sind gut gewählt, und das Bild erscheint uns anziehend. Aber dennoch wirkt's nicht eindringlich. Kommt es daher, dass, besonders in der ersten Hälfte des Werkes, die beiden Motive mehr äusserlich neben einander gestellt sind und sich innerlich weniger durchdringen? Oder eignet sich das zweistimmige weiche Motiv überhaupt weniger zu orchestraler Bearbeitung? Und was der Fragen mehr sind. Genug, die Ouvertüre ging spurlos vorüber, trotzdem ihre Ausführung gut war. Die Benutzung der Marseillaise motivirt Schumann selbst, indem er, wie auch auf dem Programm zu lesen war, sagt: »Zur Erklärung der in die Ouvertüre eingeflochtenen Marseillaise möge bemerkt werden, dass sie zur Eröffnung eines dem Goethe'schen Gedichte nachgebildeten Singspiels bestimmt war, dessen erste Scene den Abzug von Soldaten der französischen Republik darstellte.« Eine in ihrer Weise bedeutende Wirkung dagegen bringt *Schumann's* den Totaleindruck der Tragödie genial reproducirende Ouvertüre zu Schiller's »Braut von Messina« hervor. Hier stehen Conception und Verarbeitung im schönsten Einklange. *Bennett's* an Mendelssohn sich anlehnende »Najaden-Ouvertüre« wirkt freundlich. Im Verhältniss zu den nicht besonders bedeutenden Motiven ist ihre Form jedoch zu gedehnt. Aber anerkennen muss man, dass sie geschickt gemacht ist und mancherlei Charakteristisches enthält. (Fortsetzung folgt.)

✻ **London** hat jetzt 32 Theater! Am 21. v. M. wurde wiederum ein neues Theater, und zwar das 32., im Regent-Circus, das Criterion-Theatre, eröffnet. Der Zuschauerraum dieses Musentempels fasst circa 800 Personen und werden nur Possen und Vaudevilles daselbst zur Aufführung gebracht. — Her Majesty's Theatre im Haymarket wird jetzt zu dem prosaischen Zwecke der Errichtung eines Postamtes verwendet werden, da es seit seinem Wiederaufbaue unverpachtet geblieben ist.

✻ **Paris.** Ueber den durch das Unterrichtsministerium in Paris eröffneten Concurs der Cressentstiftung entnehmen wir Folgendes dem Bulletin Nr. 9 der Société des auteurs et compositeurs: »Das Journal officiel vom 10. Januar 1874 enthält einen amtlichen Bericht des Directors der schönen Künste, im Ministerium des öffentlichen Unterrichts, über die Bedingungen und die Eröffnung der Concurrenz um den Preis der Cressentstiftung. Es ergiebt sich aus diesem Bericht, dass der vorläufige Concurs am 15. Februar 1873 eröffnet und am 31. August beschlossen worden ist. Die Jury, ernannt durch ministeriellen Beschluss, bildeten die Herren Ambroise Thomas, Victor Massé, François Basin, Mitglieder des Instituts; E. Reyer, E. Boulanger, Paul Bernard, Componisten; H. de Saint-Georges, Alphonse Royer, Ch. de la Rounat, dramatische Autoren. Diese Jury hat die 58 Manuscripte, welche an das Bureau der Theater eingesandt worden waren, geprüft; wiewohl einige dieser Werke hohe Eigenschaften enthielten, welche die Aufmerksamkeit der Jury gefesselt haben, so schien doch keine Dichtung die speciellen Bedingungen des Programms schlechterdings zu erfüllen, und es hat der Preis nicht zuerkannt werden können. Es ist also ein neuer Concurs zu eröffnen, in der Hoffnung, dass die Concurrenten, erregt durch die Strenge der Jury, diesmal Werke einreichen werden, die dem Programme dieser generösen Stiftung mehr entsprechen.«

✻ **Paris.** Die künstlerische Ausschmückung des neuen Opernhauses geht nun im Sturmschritte vor sich. Lenepveu, P. Baudry, Delaunay und Barrias arbeiten mit einer Anstrengung und Hast, die wirklich als aufopfernd anerkannt zu werden verdient. Lenepveu ist in der Ausführung der allegorischen Gruppen, welche die Geschichte des lyrischen Drama illustriren sollen, schon weit fortgeschritten, und Baudry hat seine grossartige Aufgabe — die Ausschmückung der zehn Felder an der Seite der Thüren mit Kindergestalten, welche mit Musikinstrumenten spielen, wie jene von zehn grossen Bogen und, ausser der Ornamentik an der Decke, noch die Darstellung der Musen nahezu vollendet. Delaunay hat in ganz vorzüglicher Weise den Triumph des Gesanges wie Barrias den Triumph der Harmonie dargestellt. Boulanger hat alle Formen des Tanzes illustrirt, den Kriegstanz, den bacchantischen und Liebes- wie den pastoralen Tanz. Es sind dies vier Felder von hoher künstlerischer Schönheit. Auch hat er zwanzig Medaillons mit den Bildnissen der

berühmtesten Tänzerinnen, welche seit der Gründung der grossen Oper an derselben gewirkt, geschmückt. Die Serie beginnt mit Mlle. Lafontaine (1684) und schliesst mit Mlle. Rosati (1854).

* [Nachrichten über neue Opern.] Die neue Oper von *Petrella* »Bianca Orsini« hat im Teatro San Carlo zu Neapel einen glänzenden Erfolg errungen. — Im Theater Politeama zu Rom soll eine neue Oper des Maestro *Persichini* »Cola di Rienzi«, Libretto von Cossa, zur Aufführung gelangen. — Im Teatro delle Logge zu Florenz ist eine Oper »L'idolo Cinese« zur Aufführung gelangt, an welcher vier Componisten Theil haben: *Felici, Gialdini, Deschamps* und *Tacchinardi*. — Die Fastenstagione des Theaters Delle Logge zu Florenz wurde mit des *Valensins* neuer Oper »La Capricciosa« eröffnet. Das Werk hat Success gehabt. — »La Caccia del Duca d'Atene«, die neue Oper von *Bacchini*, ist bei ihrer ersten Aufführung im Teatro Pagliano zu Florenz kalt angenommen worden. Das letztgenannte Theater bereitet die neue Oper »Mariulizza« von *Cortesi* vor. — Die neue Oper »Salvator Rosa« von *Gomes* hat bei ihrer am 22. März stattgehabten ersten Aufführung zu Genua Enthusiasmus erregt. Der Componist wurde 36mal gerufen. — »La Posada ou le Souper du Roi« heisst eine neue komische Oper, welche, von *Hutoy* componirt, im Théâtre Royal zu Lüttich mit einem Achtungserfolg zur Aufführung gekommen ist. Dasselbe Theater bereitet als weitere Komische-Opern-Novität »Le Loup-garou« von *Conrardy* vor. — Im Grand-Theater zu Toulon ist vor Kurzem eine neue vieractige Oper »Le Légataire de Grenade«, Musik von *Hugh Cass* (Orchesterchef an genanntem Theater), Text von Maurice Bousquet, mit gutem Erfolge in Scene gegangen. — Der Maestro *de Giosa* hat die Composition einer »Il Pipistrello« betitelten Buffo-Operette beendet. Wie es heisst, wird dieses Werk in Neapel zur ersten Aufführung gelangen. — Als theils eben vollendete, theils noch in der Vollendung begriffene neue italienische Opern werden genannt »Don Cornelio« und »Elena Camporeale« von *Avolio*; »Clara Contessa di San Romano« von *Frangini*, »Erina d'Autrim« von *Bignami*; »Il Principe di Roccaprnna« von *Cagnoni*; »Clelia Olgiati« von *Sangermano*. — Die vom Kapellmeister *Karl Goetze* componirte und vor einigen Jahren in Weimar mit grossem Erfolge aufgeführte romantische Oper: »Gustav Wasa, der Held des Nordens« ist in neuer Bearbeitung von den Directionen der Stadttheater zu Breslau und Magdeburg zur Aufführung für die nächste Saison angenommen worden.

* Ernennungen:

Herr Prof. Ad. Schimon aus Florenz ist am Conservatorium der Musik zu Leipzig als Lehrer des Gesangs angestellt worden.

* Todesfälle:

Zu Rouen starb am 25. April der Componist Amédée Méreaux (geb. zu Paris im Jahre 1802), längere Jahre musikalischer Kritiker des Journal de Rouen, Mitarbeiter des Pariser Ménestrel und des Moniteur officiel.

Zu Würzburg ist am 29. April der bekannte Opernsänger Eduard Leithner gestorben.

Zu Mailand erlag am 8. d. M., Nachmittags 3 Uhr, einem Nervenfieber der Commerzienrath Franz Schott, Chef des Hauses B. Schott's Söhne in Mainz. Er war geboren im Jahre 1811.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

* Französische Blätter suchen nachzuweisen, dass der englische Minister Disraeli der eigentliche Urheber des Librettos zu *Offenbach's* »Orpheus in der Unterwelt« sei. Bekanntlich hatte sich Disraeli, bevor er Minister wurde, einen literarischen Namen durch geistreiche und humoristische Bücher gemacht. Unter seinen leichten Arbeiten in dieser Richtung befindet sich eine groteske Beschreibung des Olymps und der Unterwelt, in der die Fabel des Orpheus und der Eurydice eine hervorragende Stelle einnimmt. Eine französische Revue hatte im Jahre 1835 Bruchstücke aus dieser Parodie in einer Uebersetzung von Franciosi reproducirt, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Librettist für Offenbach aus dieser Quelle geschöpft hat.

Zeitungsschau.

The Athenaeum. Nr. 2426. The Italian Opera-houses. The Musical Union. Concerts.

Bellini. Firenze. Nr. 15. Rassegna musicale. Cronaca locale.

Caecilia, Organ f. kath. K.-M. von M. Hermesdorff. Nr. 4. *R. Schlecht*: Vom Metrum im gregorianischen Kirchengesange. (Schl.) — Zur Charakteristik der Choraltonarten. — Elementar-Theorie der Musik.

The Choir. London. Nr. 387. The Reception of »Lohengrin« at New York. — Haydn in London. At Salamon's Concerts. III. — Our Cathedral Organs. Nr. VIII. Worcester. — The late Mr. T. Hewlett. — J. S. Curwen on London Psalmody. — Music in Liverpool. — Reviews. News.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 20. Dr. *K. B. Stark*: Ueber Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten. (Forts.) — Wagner's »Lohengrin« in New York. (Daily News.)

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 17. Aida di G. Verdi al Teatro Imperiale di Berlino. — La Messa da Requiem di Giuseppe Verdi. — *V. Wilder*: Mozart nel fisico e nel morale. (Le Ménestrel.) — *G. A. Biaggi*: La Musica e le Donne.

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. 11. »Maria Stuarda« Dramma lirico in tre atti di Enrico Golisciani. Musica del Costantino Palumbo. — »Le Figlie di Cèope«, Azione coreografica in 7 atti con prologo di Ippolito Monplaisir, Musica del Costantino Dall' Argine.

Le Ménestrel. Nr. 21. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXIX. — *A. Pougin*: Première représentation à l'Opéra-Comique, de Gille et Gillotin de Ambr. Thomas. — *De Retz*: Saison de Londres 2. correspondance.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 18. *Max Robert*: Zu Richard Wagner's »Ring der Nibelungen«. (Forts.)

The Orchestra. London. Nr. 552. Reviews. — Criticisms on Beethoven. — Generosity of musicians. — The late Mr. T. Hewlett (by Dr. *H. S. Oakeley* in the Scottish Guardian). — Rich. Wagner and his works.

The musical Standard. Nr. 508. Reviews. News.

Europa. Nr. 12. Die Blüthe der Musik.

Deutsches Protestantenblatt, von C. Manchot. Nr. 12. Johann Sebastian Bach.

Allgemeine Familien-Zeitung. Nr. 30. Die Musik im Kloster.

Mittheilungen aus der historischen Litteratur. 2. Jhrg. 2. Heft. *Schnorr v. Carolsfeld*, zur Geschichte des deutschen Meistergesangs (Brecher).

Deutsche Zeitung. Wien. Nr. 828. 23/4. *Franz Gehring*: »Der König hat's gesagt«. Komische Oper, Musik von Delibes. Erste Aufführung in Wien am 20. April 1874.

Neue freie Presse. Wien. Nr. 3471. 25/4. *H. Wittmann*: »Der König hat's gesagt«. Komische Oper, Musik von Delibes. Aufgef. in Wien.

Kritiken erschienen über:

Ambros, A. W. Bunte Blätter. Neue Folge. (Beil. zur Augsburger Allgem. Zeitung. Nr. 113. 23/4.)

Barre, Ernst. Ueber die Bruderschaft der Pfeifer im Elsass. (Lit. Centralblatt Nr. 13.)

Bischoff, Biographie des Troubadours Bernhard von Ventadorn. (Von Suchier: Jbb. f. rom. u. engl. Spr. u. Lit. N. F. 1, 2.)

Kehrein, Jos. Lateinische Sequenzen des Mittelalters. (Lit. Centralblatt. Nr. 13.)

Merkel: Der Kehlkopf. (Von Niemeyer: D. Klinik 12.)

Putlitz, G. zu. Theater-Erinnerungen. (Lit. Centralbl. Nr. 17.)

Stimming, Der Troubadour Jaufre Rudel und seine Werke. (Von Suchier: Jbb. f. roman. u. engl. Spr. u. Lit. N. F. 1, 2.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Clément. — Les musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours par *Félix Clément*. Ouvrage illustré de quarante-quatre portraits gravés à l'eau-forte par Masson, Deblois et Massard et de trois reproductions héliographiques d'anciennes gravures par A. Durand. Deuxième édition revue et augmentée. Paris, libr. Hachette & Cie. 1873. Roy. 8⁰. XI, 660 pp. 12 Frcs. (Enth. 111 kurze Biographien.)

Maret-Leriche. — Enseignement supérieur libre. Les Matinées littéraires et la Société de patronage des auteurs dramatiques inconnus, fondées par M. H. Ballande, aux théâtres de la Gaîté et de la Porte-Saint-Martin. Complément d'instruction publique par le théâtre. Etude; par *J. Maret-Leriche*, attaché aux Beaux-Arts (section des Expositions officielles). Paris, imp. Morris père et fils; Lib. théâtrale, rue Sainte-Anne, no. 14. (14 févr.) In-8⁰, 36 p. 2 fr.

Regolamento per l'insegnamento musicale nelle scuole primarie del Comune di Firenze. Firenze 1873. Stab. Chiari. In-8⁰, 8 p.

Regolamento per la cappella musicale della patriarcale metropolitana e primaziale basilica di S. Marco in Venezia. Venezia 1873. Rizzi. In-8⁰, 23 p. con tabella.

Villeneuve. — De l'art dramatique à Rome. Lu en séance particulière de l'Académie des jeux Floraux; par *M. Albert Villeneuve*, un des quarante mainteneurs. Toulouse, imprimerie Douladoure. In-8⁰, 29 p.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin W., Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 20. Mai 1874. Nr. 20. IX. Jahrgang.

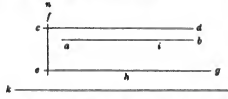
Die Orgel und ihr Bau.

Von **W. Oppel.**

Wenn ich im Folgenden über die Orgel und ihren Bau populäre Erläuterungen geben will, so bedarf es dafür, einem Theile unserer Leser gegenüber, vielleicht einer Entschuldigung. Unser Blatt sucht seine Leser in musikalisch gebildeten Kreisen, denen das Elementare unserer Kunst geläufig ist; Manche, denen Alles was ich hier erörtere, längst bekannt ist, werden deshalb meinen Aufsatz überflüssig finden. Sie mögen ihn auch immerhin überschlagen, und wenn ich glaubte, dass sie die Mehrzahl des Leserkreises bildeten, würde ich ihn gewiss nicht schreiben. Meine Erfahrung belehrt mich aber, dass gerade über dieses Instrument, das man so gern das königliche nennt, die irrigsten Ansichten im Umlaufe sind. Leute, die sonst musikalisch recht gebildet sind, wissen nicht, wozu die grosse Masse von Pfeifen dient; Andere wissen gar nicht, wie gross diese Anzahl ist, sie meinen, was sie von Pfeifen sehen, das sei Alles; sehr musikalische Damen wissen oft nicht, was ein Orgelpedal ist: sie glauben, dasselbe leiste ähnliche Dienste, wie ein Pedal am Claviere oder allenfalls wie die Tritte am Harmonium; und wenn es in der Kirche einmal begegnet, dass der Klang der Orgel völlig zur Unzeit plötzlich einen Augenblick aufhört, so heisst es: »Was hat denn der Organist gemacht?« und die Antwort lautet wohl gar: »Er ist eben einmal stecken geblieben; wahrscheinlich ist die Stelle sehr schwer!« und die Leute ahnen nicht, dass der Orgelspieler hier gänzlich unschuldig ist, dass es vielmehr der Strolch von Bälgetreter war, der den Wind hat ausgehen lassen. Wenn nun solchen Lesern, die nie Gelegenheit hatten, sich über die Einrichtung einer Orgel irgendwelche gründliche Belehrung zu verschaffen, in einer Musikzeitschrift die sogenannte Disposition einer neuen grossen Orgel zu Gesicht kommt, und die seltsamen Namen Principal 8 Fuss, Cornett 5fach, Coppel, weite Mensur, Kastenbalg, Rohrwerk etc. etc. ihnen als ebensoviele böhmische Dörfer erscheinen, so ist es ja natürlich, dass sie den betreffenden Aufsatz absolut nicht verstehen können. Für solche Leser also seien die nachfolgenden Notizen bestimmt. Die Kundigen im Orgelbaue wissen hiermit zugleich, dass ich ins Detail nicht einzugehen beabsichtige — was ja auch ohne genaue Zeichnungen nicht thunlich wäre.

I.

Jedermann weiss, dass die Orgel eine Vereinigung von vielen Blasinstrumenten, sogenannten Pfeifen, ist. In jeder Pfeife wird, wie in jedem andern Blasinstrument, der Ton dadurch hervorgebracht, dass zu der in der Röhre eingeschlossenen Luftsäule unter gewissem Winkel ein neuer Luftstrom hinein geblasen wird, wodurch die bereits vorhandene Luft in ihrer Ruhe gestört wird. Da die Luft ein sehr elastischer Körper ist, so wird sie zusammengedrückt, strebt aber, sich wieder auszudehnen, und geräth so in tönende Schwingung. Die Bewegung geschieht dabei von der Mitte aus nach den Endpunkten; es sind sogenannte Längsschwingungen, nicht wie bei der Claviersaite, Querschwingungen. Flöten, Hoboen, Clarinetten etc. haben bekanntlich Tonlöcher. Indem nun der Spieler einen Theil dieser Löcher mit dem Finger oder mit einer Klappe zudeckt und dadurch der Luft an einer bestimmten Stelle den Ausgang möglich macht, d. h. den schwingenden und klingenden Theil verlängert oder verkürzt, ist er im Stande, Töne verschiedener Höhe zu spielen. Da der Orgelspieler aber mit den Pfeifen direct gar nicht zu thun hat, so kann er auch an ihnen Nichts ändern; jede Pfeife giebt nur den einen Ton, in welchen sie gestimmt ist. Suchen wir uns nunmehr auf die einfachste Weise klar zu machen, wie eine bestimmte Pfeife zum Klingen kommt. Dazu gehört vor allen Dingen ein Luftstrom, der in die Pfeifen zu treiben ist, oder, ordinär und in diesem Falle orgelmässig gesprochen, es gehört dazu Wind. Dieser wird im Wesentlichen genau so erzeugt, wie in einer Schmiede, grosse Blasebälge liefern ihn, für deren Bedienung natürlich auch ein Mann — Balgtreter oder Calcant — nöthig ist. Ohne einen solchen ist kein Orgelspiel möglich. Diese Blasebälge liegen meist in einem besonderen abgeschlossenen Raume, Balgkammer genannt. Folgende primitive Zeichnung wird hinreichen, den Vorgang klar zu machen:



k l sei der Fussboden der Balgkammer; *a b* ist die Unterplatte des Balges, beispielsweise 8 Fuss lang und 4 Fuss breit, auf

einem starken Balkengerüste festgelagert, welches hier nicht gezeichnet ist. *c d* ist die bewegliche Oberplatte; hinten bei *d* ist sie mit *b* fest zusammengefügt, vorn bei *e* und *a* aber finden sich zwischen beiden Platten Faltenbretter, desgleichen der Länge nach; sie bilden je eine einwärts gehende Falte. Die Oberplatte ist ein Wenig über die Unterplatte hinaus verlängert und steht in Verbindung mit einer Stange *e f*, und diese ist wieder verbunden mit einem langen Balken *e g*, dem sogenannten Balgclavis. Letzterer hat bei *h* einen unterstützten Punkt. Stellt sich nun der Calcant mit dem Gewichte seines ganzen Körpers bei *g* auf den Clavis und tritt diesen nieder, so hebt sich das Ende *e*, mit diesem die Stange *e f* und die ganze Oberplatte, welche nun in die Lage *n d* kommt. Es entsteht also ein Raum zwischen beiden Platten, dessen Luft ausserordentlich verdünnt ist. In der Unterplatte befindet sich irgendwo ein Ventil, z. B. bei *i*, welches sich nur einwärts öffnet; die äussere Luft strömt sofort durch dasselbe ein und stellt, indem sie den Balg füllt, das Gleichgewicht her. Nunmehr verlässt der Calcant den Clavis und die Oberplatte beginnt, vermöge ihrer Schwere — oft ist sie noch besonders mit Steinen beschwert — zu sinken und presst die Luft zusammen. Diese sucht, da das Ventil bei *i* sich nur einwärts öffnet, einen andern Ausweg und findet denselben da, wo an irgend geeigneter Stelle ein sich auswärts öffnendes Ventil angebracht ist. Durch dieses gelangt der nunmehrige Windstrom in einen hölzernen Canal, der ihn weiter befördert. Machen wir hier einen Augenblick Halt. Einen Blasebalg nach der eben beschriebenen Art nennt der Orgelbauer Spanbalg. In neuerer Zeit bauen Viele andere Bälge. Auf einem Balkengerüste steht ein grosser viereckiger Kasten, in dessen Boden sich das oben mit *i* bezeichnete sowie das Canalventil befindet; in ihm steht ein zweiter Kasten, der sich stramm im ersteren auf und nieder bewegen lässt. Zu diesem Zwecke ist oben an geeigneter Stelle ein Seil oder eine sogenannte Gurte befestigt, welche über eine Rolle läuft und an ihrem herabhängenden Ende mit einem hölzernen Steigbügel versehen ist. Indem der Calcant diesen Steigbügel niedertritt, hebt er den inneren Kasten in die Höhe. Alles Uebrige ist wie bei dem Spanbalge. Solche Kastenbälge geben mehr und gleichmässigeren Wind. Da nun jeder Balg nur Wind liefert, so lange die Oberplatte, resp. der Kasten, sinkt, so müssen zwei Bälge vorhanden sein, damit der eine Wind geben kann, während der andere sich füllt. Und da jeder Balg gelegentlich einmal defect werden kann, so ergiebt sich, dass die geringste Zahl eigentlich drei ist. Grosse Orgeln haben viele und grosse Bälge; die Orgel der St. Paulskirche in Frankfurt a. M. hat 12 Spanbälge, jeder 12 Fuss lang und 6 Fuss breit. — Von dem Balge aus tritt der Wind in grosse hölzerne viereckige Gänge, Canäle genannt; diese leiten ihn in den eigentlichen Orgelraum, wo er sich zunächst in einem sogenannten Windkasten sammelt. Die Decke desselben ist zugleich Boden eines zweiten Kastens, welcher der Breite nach in so viele Fächer (sogenannte Cancellen) durch Zwischenwände getheilt ist, als Tasten der Claviatur vorhanden sind. Dieser obere Kasten heisst Windlade. Jede Cancelle hat in ihrem Boden (d. h. in der Decke des Windkastens) ein Ventil. Jedes Ventil steht nun mit der Taste in Verbindung durch die sogenannte Tractur, d. h. durch eine Anzahl Abstracten*), Winkelhaken, Drähte und dergl., deren Anlage fast in jeder Orgel verschieden ist. Drückt der Organist eine Taste nieder, so öffnet sich das Cancellenventil und der Wind kann aus dem Windkasten in die Cancelle, und da über dieser die Pfeife steht (worüber Näheres später!) auch in diese. —

Wir haben hier zunächst nur die Hervorbringung eines bestimmten Tones kennen gelernt, und der Leser wird staunen über die Mannigfaltigkeit dieses Mechanismus.

(Fortsetzung folgt.)

*) So nennt man lange schmale Holzstreifen, die mit einem oder zwei Draht-Häkchen an den Enden versehen sind, um in etwas Anderes einzugreifen. — Natürlich führt die Tractur schliesslich durch Löcher in den Windkasten selbst, wo ihre letzten Drahte das Ventil herabziehen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verschiedene Novitäten.

(Fortsetzung.)

J. B. André [3]) besingt ein Mondschein-Lied von Wilh. Wagner als Bass-Arie mit Clavier und Violoncell. Text und Gesang vertragen sich gut mit einander. Die beiden Instrumente sind wohl angewandt, klangrecht und bildvoll ohne virtuose Ansprüche. Wohlthuend wirkt die Verschmelzung der drei mondschwärmenden Freunde, deren Oberhaupt denn freilich der Clavierer ist, mit vollgriffigen Tönen meist dreistimmig agirend: daneben ist jedoch die Cello-Cantilene ganz selbständig, bald solistisch, bald mit Stimme oder Clavier duettirend. Der Gesang, grossentheils recitativisch und selbst an den mehr arienhaften Stellen des mittleren Theiles doch öfter declamatorisch, als das was man heute melodisch nennt — hat im Ganzen ruhigen Gang in leichtsingbaren Schritten: bei dem Wendepunkte der excentrischen Modulation S. 7—8 möchte man ihn gern glühender, bildkräftiger neben den Instrumenten, nicht monoton zu solchen Worten wie »Wenn am grauen Leichensteine von Cypressen überhüllt — Sich das Aug in deinem Scheine mit der Wehmuthsthräne füllt« — da hätte doch die Romantik Beethoven'scher herzblutigen Melodik ihr wohlerworbenes Recht. Um nicht blos über, sondern in der Sache zu sprechen, stellen wir das Hauptstück hierher, die strophische Melodie S. 5 (und 9):



3) Mondschein, Gedicht von *Wilh. Wagner* für eine Bass-Stimme, Pianoforte und Violoncell componirt von J. B. André. Op. 46. Offenbach a/M. bei Joh. André. Nr. 11422. Folio. 11 S. Pr. fl. 1, 12.



Wirksam ist die instrumental duettirende Einleitungsphantasie, bedeutend die dreifache Bewegung der Stimmen an gewissen Höhepunkten — des Blüthenmeeres, der Nebelgestalt — letzteres süss schmerzlich ausgelegt in der Moll-Quartsexte mit vorhaltiger None u. s. w. S. 6, 1. — 11, 3. — Wer sich das Lied zu Gemüthe führt, wird zugeben, dass es weit über den schwächeren, ja gänzlich verfehlten berühmterer Meister steht, was wir aber noch nicht an sich für ein Lob halten, sondern dieses: dass es ehrlich gesungen ist, wahre Empfindung hindurch athmet: das ist viel werth in dieser theuren Zeit. — Bei der äusserlich glänzenden und correcten Herstellung ist störend das unverständliche ♮ S. 7, 3, 3, wo entweder das vorangehende × bleiben, oder d^1 eintreten muss. — Auch ist S. 8, 2, 3 lästig, in der ersten Bass-Note *h* zu lesen statt *ces*.

(Fortsetzung folgt.)

Charles Gounod über Richard Wagner's Orchestrirung der neunten Symphonie von Beethoven.

(Brief an den Musikreferenten des „Siècle", Herrn O. Commettant.)

Taristock-House, London, 6. Mai.

Lieber Freund! Die englische Musikzeitung »The Orchestra« enthält in ihrer Nummer vom 1. Mai einen Artikel mit dem Titel: Re-scoring Beethoven (Beethoven neu orchestrirt). Gestatten Sie mir, obgleich ich mit dem Verfasser dieses Artikels in mehreren Punkten einverstanden bin, einige Bemerkungen, die vielleicht nicht ohne Interesse sind. Ich kenne nicht die Symphonie mit Chören von Beethoven »nach Wagner«; ich kenne sie nur »nach Beethoven« und ich gestehe, dass mir das genügt. Ich habe dieses gigantische Werk oft gehört und oft gelesen und weder in dem einen noch in dem andern Falle jemals das Bedürfniss einer Verbesserung empfunden. Uebrigens kann ich schon im Princip nicht zugeben, dass man, auch wenn man ein Wagner, ja selbst wenn man ein zweiter Beethoven ist (den wir gewiss eben so wenig erleben werden, wie einen zweiten Dante oder Michel Angelo), sich das Recht anmaasse, die Meister zu verbessern. Man überzeichnet und übermalt nicht einen Raphael oder Leonardo da Vinci; es wäre nicht nur höchst anmaassend, sondern auch eine Verläumdung, den Werken dieser gewaltigen Genies, die hoffentlich wussten, was sie thaten und warum sie es thaten, einen fremden Zug aufzudringen. Um aber auf den besonderen Fall der Symphonie mit Chören zurückzukommen, so kann ich schlechterdings nicht absehen, worauf man den Anspruch gründen will, an diesem Werke etwas zu ändern. Was zunächst den rein instrumentalen Theil, also die drei ersten Sätze und die sehr umfangreiche Einleitung des vierten betrifft, so besitzt Beethoven eine so tiefe Kenntniss und eine so wunderbare Behandlung der orchestralen Mittel, des Klanges und der Eigenart der verschiedenen Instrumente, dass ich nicht begreife, wie man auch nur einen Augenblick daran denken mag, ihm in dieser Hinsicht einen Rath zu ertheilen. Dazu muss man Herr Wagner sein, welcher aller Welt Lectionen giebt, Beethoven so gut wie Mozart und Rossini. Ich habe die neunte Symphonie unter der Direction Habeneck's, des berühmten Gründers der Pariser Conservatoriums-Concerte, gehört. Die einzige leise Veränderung, welche sich dieser kundige Dirigent, nicht am Texte oder an der Instrumentirung, sondern nur an einer Schattirung, erlaubte, war ein Mezzoforte statt eines Forte in dem grossen *unisono* der Saiteninstrumente, welche die Sexten und Terzen der Gesangstelle des Scherzo begleiten. Diese leichte Veränderung hatte den Zweck, die Flöten, Clarinetten und Fagotte, welche die Melodie führen, nicht unter der Wucht des Streichquartetts zu begraben. Was aber den vocalen Theil angeht, die Soli und Chöre, welche dieses Werk von unvergleichlicher Majestät beschliessen, so bestreite ich mit aller Entschiedenheit, dass die executirenden Künstler und das Publikum darüber ein unwiderrufliches *non possumus* verhängt hatten. Diesem *non possumus* begegnet man jedesmal bei der ersten Muthlosigkeit Angesichts einer künstlerischen Neuerung; man hörte es, als es galt, die Beethoven'schen Symphonien in Frankreich einzuführen; man hörte es bei den Opern Meyerbeer's, bei »Robert«, den »Hugenotten«, dem »Propheten«; man hörte es in Deutschland selbst noch kürzlich bei den letzten dramatischen Werken Richard Wagner's, welche die Künstler und die Choristen sich ausser Stande erklärten, auswendig zu lernen und zu singen; man hörte es und hört es noch jetzt von vielen Leuten hinsichtlich der letzten grossen Quartette von Beethoven. Mit der Zeit verlieren sich die Schwierigkeiten und hier, wie in so vielen anderen Fällen, erscheint heute ganz einfach.

was man gestern für unmöglich erklärte. Gewiss ist der vocale Theil der neunten Symphonie schwer aufzuführen und die Art, wie dann die Stimmen behandelt sind, erfordert eine viel höhere musikalische Ausbildung, als im Durchschnitt bei den Sängern und Choristen zu finden ist. Doch muss ich im Widerspruch mit den Behauptungen des Kritikers, dem ich entgegentrete, bemerken, dass ich im Jahre 1842 in Wien einer Aufführung der neunten Symphonie unter der Leitung Otto Nicolai's beigewohnt habe, in welcher 1200 Musiker (450 Instrumentisten und 750 Sänger) mitwirkten und die in jedem Betracht: Ensemble, Richtigkeit im Einsatz und Rhythmus und Beobachtung auch der allerfeinsten und schwierigsten Nüancen, bewundernswürdig war. Allerdings eignet sich das Register und der Klang der Sopranstimmen in Deutschland ganz besonders zu einer reinen Intonirung und zum Aushalten der hohen Noten: aber nicht wenig trägt dazu auch die in der deutschen Erziehung durch obligatorische Uebung des Notenlesens in den Schulen allenthalben verbreitete Musikkenntniss bei. Hiervon konnte ich mich selbst überzeugen, als ich in Wien ein Requiem meiner Composition, welches nicht weniger als vierzehn Stücke enthielt, nach einer einzigen Probe aufführen liess: die Execution war tadellos, und die Kinder lasen ihre ersten und zweiten Stimmen vom Blatt, als ob sie in einem Buche läsen. Ein kleiner Junge von zwölf oder dreizehn Jahren, Lehrling in einer Buchhandlung, in der ich ein Werk gekauft hatte, überbrachte mir dasselbe und warf einen lüsternen Blick auf mein Piano. »Spielen Sie etwa Clavier?« fragte ich. »Ach, nur ein klein wenig«, antwortete er schüchtern. Ich setzte ihn gleich an das Clavier und er spielte mir die grosse F moll-Sonate von Beethoven auswendig vor. Man findet in Deutschland selten eine Familie, deren Mitglieder nicht ein Ensemblestück wie geschulte Musiker vom Blatt sängen. Wenn man also beweisen will, dass der vocale Theil der neunten Symphonie, obgleich, wie Rossini zu sagen pflegte, »in schlechtem Fingersatz für die Stimme«, doch vollkommen ausführbar ist, so muss man mit Choristen und Sängern zu thun haben, die nicht blos gute Stimmen besitzen, sondern auch Noten zu lesen verstehen, was freilich in England nicht häufig zu finden ist. Wie dem auch sei, rühren wir nicht an die Werke der grossen Meister: es ist das eine gefährliche und unehrerbietige Verwegenheit und man könnte auf dieser schiefen Bahn nicht mehr innehalten. Legen wir nicht unsere Hand an die Hand jener Unsterblichen, deren so edle Linien, so strenge Structur und so majestätischer Adel die Nachwelt unverhüllt bewundern soll, und vergessen wir nicht, dass es besser ist, einem grossen Meister seine Unvollkommenheiten zu lassen, wenn er solche hat, als ihm die unserigen aufzudrängen. Charles Gounod.

Musikbericht aus Aachen.

Anfang Mai 1874. Wenn ich hiermit unternehme, Ihnen noch nachträglich einen Gesammtbericht über die in diesem Winter hier stattgefundenen musikalischen Aufführungen zu geben, so thue ich das aus dem Grunde gern, weil ich im grossen Ganzen nur Erfreuliches berichten kann. Es ist viel Gutes und meist in sehr guter Ausführung geboten worden. Man muss diesmal noch deswegen ganz besonders erfreut darüber sein, weil es eine Zeit lang vor Beginn des Winters den Anschein hatte, als müssten wir auf lange Zeit hinaus auf derartige musikalische Freuden verzichten. Von Mitte des Sommers bis Ende September v. J. hingen über unserm hiesigen Musikleben schwere Gewitterwolken, die besonders in den letzten September-Tagen eine immer drohendere Gestalt annahmen und über unsere ganzen musikalischen Verhältnisse eine verhängnissvolle Katastrophe entladen zu wollen ernsthaft Miene machten. Das städtische Orchester war Mitte Sommers der städtischen Verwaltung gegenüber mit der Forderung um Erhöhung sämmtlicher Gehälter aufgetreten, worauf die Verwaltung nicht eingehen zu dürfen glaubte. Darüber gingen die Verhandlungen hin und her und hatten sich bis zur Mitte September so zum, wie es schien, unlösbaren Conflict zugespitzt, dass die betreffenden Bekanntmachungen wegen Neubildung eines Orchesters bereits erlassen waren. Aber — es kam doch noch glücklicherweise anders. Am letzten September — es war der letzte Termin — kam noch ein Ausgleich zu Stande, und zwar nicht zum Schaden der Musiker, denn es wurden ihnen nahezu ihre Forderungen zugestanden. Insofern musste man sich nur von ganzem Herzen über diese Lösung freuen! Aber auch sonst noch in jeder Beziehung musste man Gott sei Dank! sagen, dass die Sache keine schlimme Wendung genommen hatte. Was wäre auf eine Reihe von Jahren hin aus unseren Musikzuständen geworden?! Wie lange würde es gedauert haben, bis wieder ein Orchester gebildet gewesen wäre, und zwar ein so gewandtes, musikalisches, wie es das jetzige ist?! War das überhaupt bei den jetzigen Verhältnissen möglich? Und wenn es wirklich nach vermuthlich sehr langer Zeit vielleicht gelungen sein würde, die nöthige Anzahl guter Musiker zusammen zu bringen, wie lange würde es wieder gedauert haben, bis dieselben zu einem wirklich guten Orchester eingespielt gewesen wären. Die Tradition muss in einem Orchester gar sehr in Anschlag gebracht werden und besonders unter den hiesigen Verhältnissen, wo z. B. während der Opernsaison von Anfang Juni bis Ende August wöchentlich vier verschiedene Opern gegeben werden, zu denen natürlich nur sehr summarische Proben gehalten werden können, und wobei wieder zuweilen Stimmen aufliegen, aus denen herauszufinden schon an sich ein Kunststück ist. Genug, wir entgingen durch diese Lösung einem sicheren Chaos, in das andernfalls alle unsere musikalischen Verhältnisse sicher gerathen wären, und wobei im Trüben zu fischen dem einen oder dem andern im Hintergrunde auf der Lauer stehenden dunklen Ehren-Manne erwünschte Gelegenheit sich wohl geboten haben würde — und wer kann es behaupten oder bestreiten, ob und wieweit der ganze damalige Conflict durch derartige sehnsuchtsvolle Wünsche mit angezettelt worden ist und weiter daraus Nahrung gesogen hat. Doch genug hiervon und zu Musikalischerem.

Die seit einer Reihe von Jahren übliche Zahl von sechs Abonnement-Concerten ist auch in dieser Saison wieder für die hiesigen Verhältnisse als ausreichend erachtet worden, und wurden dieselben unter Breunung's Direction am 20. Nov. mit einer sehr glücklichen Aufführung von *Händel's* »Josua« eröffnet. Es war, als wenn nach jener längeren, conflictsschwangeren Zeit, wie nach einem schweren Gewitter, Alles wieder neue Frische empfangen hätte; in manchen Beziehungen zeigte sich regeres Leben. Die Abonnenten-Zahl stieg so hoch, wie sie niemals zuvor gestanden hatte, und war auch in den folgenden Concerten der grosse Kurhaus-Saal immer so vollständig gefüllt, dass man daraus wohl schliessen kann, auch hier ist es nun glücklicherweise so weit gekommen, dass die Concerte wenigstens Modesache geworden sind. (Denn wenn die Concerte das erst einmal sind und auch bleiben, kann man von ihnen in weiterer Wirkung jenen wohlthätigen Einfluss auf Förderung und Veredlung der musikalischen Liebhaberei in grösseren Kreisen erwarten, wofür sie doch zunächst da sind.) Auch der Chor war gleich in ungewöhnlich grosser Anzahl versammelt. In diesen beiden Beziehungen hatte Josua also auch jene Wirkung gehabt, die man bei der Wahl dieses mit populärsten aller Händel'schen Oratorien für das erste Concert wohl beabsichtigt haben mochte. Denn darauf kann man hier immer zählen, mit einem derartigen Werk bei Zuhörenden und Aus-

führenden das zu erreichen, dass es zieht. Das ist ja auch ganz gut; aber zu wünschen wäre doch, dass der Chor dieselbe Liebe, mit der er solche bekannte Werke singt, auch anderen grossen Werken widmete und so die Aufführung gewisser Sachen ermöglichte, deren Vorführung bis jetzt noch an der Scheu vor ernstem, anhaltendem Studium gescheitert ist. Davon vielleicht noch bei anderer Gelegenheit. Hier im Josua konnte man nur wieder die grösste Freude am Chor haben; Alles klang frisch und schön, und besonders in den grossen Chören entfaltete sich eine prächtige Wucht. Auch die vier Solisten waren gut, theilweis sogar sehr gut: Frau Mayr-Olbrich aus Darmstadt (Sopran), Frl. Amalie Kling aus Schwalbach (Alt), Herr Dr. Gunz aus Hannover (Tenor) und Herr Dr. Krückl aus Augsburg. Besonders frappirt war man, wie sich Fräul. Kling in ihren künstlerischen Leistungen seit März 1872 (damals hörten wir sie zuerst in der Matthäus-Passion von Bach) entwickelt hatte, und gewann sie sich durch ihre schöne Stimme und ihren einfach edlen Gesang mit einem Schlag die vollste Sympathie aller Zuhörenden. — Das zweite Concert am 11. December brachte vorzugsweise Instrumentalsachen. Zu Anfang *Gade's* Ouvertüre »Nachklänge von Ossian«, die leider beim Publikum vollständig wirkungslos blieb (was freilich nichts bedeuten will, da das hiesige Publikum sich leider allen Orchester- und Chor-Leistungen gegenüber unerlaubt kühl verhält) und Adur-Symphonie von *Beethoven*. Beide Werke gingen ganz vortrefflich, besonders aber die Symphonie. Schon oben habe ich von unserm sehr guten Orchester gesprochen, womit ich aber zunächst das städtische Orchester meinte. Dasselbe ist aber an Zahl zu gering (z. B. 5 erste Violinen, 4 zweite), um bei unseren Concerten der Verstärkung entbehren zu können. Wäre nun die bei diesen Gelegenheiten hinzugezogene Verstärkung dem eigentlichen Orchester vollständig adäquat, so liessen sich hier Leistungen erzielen, die jedem grösseren deutschen Orchester ebenbürtig sein könnten. Die Verstärkung besteht aber aus Dilettanten und Mitgliedern des Militär-Corps, und da muss man sich zunächst damit begnügen, dass dadurch eine grössere Klangfülle im Orchester erreicht wird, während man eine eben solche Zunahme in Bezug auf Feinheit der Ausführung wohl kaum zu erwarten berechtigt ist. Dem Chor war nur das eine, »Mirjam's Siegesgesang« von *Schubert*, zugetheilt. Das Sopran-Solo darin hatte Frl. Levié aus Rotterdam übernommen; es lag ihr aber nicht besonders günstig, wie es ja freilich leider einen nicht oft vorhandenen Umfang der Stimme beansprucht, und hatte sie es auch wohl nur aus Gefälligkeit übernommen, um die Aufführung des Werkes überhaupt möglich zu machen. Ausserdem sang sie die Prinzessin-Arie aus »Johann von Paris«, womit sie aber auch keinen besonderen Erfolg erzielte; desto mehr Glück hatte sie mit ihren Lieder-Vorträgen, besonders aber mit dem »Nussbaum« von *Schumann*, den sie sogar wiederholen musste, wozu freilich Breunung's Begleitung nicht wenig beitrug. Als Instrumental-Solist hatten wir Herrn Otto Lüstner aus Berlin hier. Wir lernten in ihm einen sehr talentvollen jungen Geiger kennen, der bereits über eine bemerkenswerthe Technik gebietet und der, wenn es ihm gelingt, seine Vortragsweise hie und da noch mehr zu verfeinern und dabei der Poesie der Sache einen überwiegenden Einfluss einzuräumen, gewiss bald eine erste Stelle unter den deutschen Geigern einnehmen wird. Er spielte Gesangsscene von *Spohr* und Adagio und Fuge für Violine allein von *Bach*, und besonders in letzterem zeigte er eine grosse Sicherheit in der Beherrschung des Instruments.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Barmen**, 9. Mai. Im Anschlusse an meinen letzten Bericht habe ich über unser sechstes und letztes Abonnement-Concert am 20. Februar unter Leitung von Anton Krause noch kurz zu melden, dass dasselbe durch die solistische Mitwirkung des Herrn Professor Isidor Seiss von Köln, sowie durch eine höchst gelungene Wiedergabe der Adur-Symphonie von *Beethoven* ausgezeichnet war. Professor Seiss spielte das G moll-Concert für Pianoforte von *Mendelssohn* und von kleineren Sachen: einen Ländler von *Raff*, ein höchst originelles »Intermezzo« eigener Composition und schliesslich die prächtige Polonaise in As-dur Op. 53 von *Chopin*. Dass einen Künstler, der über ein so staunenswerthes Quantum von Technik verfügt, wie Herr Seiss, nach jeder Nummer reichlicher Beifall belohnte, darf nicht Wunder nehmen; in der That darf sich in Bezug auf Virtuosität dieser treffliche Pianist ohne allen Zweifel zu den Ersten seiner Zeit zählen, aber auch jene Eigenschaften, die den Virtuosen erst zum Künstler machen, nämlich geistiges Durchdringen und Erkennen und demgemäss möglichst objective Reproduction des geistigen Gehalts besitzt Herr Seiss in hohem Grade. — Ausser der genannten Symphonie brachte das Orchester (die von einer Concertreise zurückgekehrte Langenbach'sche Wiener Weltausstellungskapelle) noch die Ouvertüre zu »Genoveva« von *Schumann* und zur »Schönen Melusine« von *Mendelssohn*. Der Chor, mit Einstudiren der »Passion« beschäftigt, betheiligte sich diesmal nur mit dem kleinen *Gade*'schen Chorstück »Frühlingsbotschaft«. — Wie ich Ihnen früher schrieb, findet ausser den sechs Abonnement-Concerten alle Jahre am Sonnabend vor Palmarum ein Extraconcert statt, in denen in der Regel grössere Werke von *Bach* aufgeführt werden. In den Jahren 1872 und 1873 war hierzu die grosse H moll-Messe gewählt worden, deren brillanter Aufführungen sich noch Jeder mit Freuden erinnert. Diesmal war wiederum (wenn ich nicht irre, zum fünften Male) die Matthäus-Passion ausersehen worden. Die Generalprobe am 27., wie die Aufführung selbst am 28. März fand vor vollständig ausverkauftem Saale statt, so dass die Zahl der Zuhörer, unter denen sich viele Auswärtige befanden, auf 13—1400 zu schätzen ist. Der Chor (in Stärke von etwa 250 Mitwirkenden) leistete diesmal an Schlagfertigkeit und Präcision mehr als je zuvor und folgte dem Taktstocke seines Dirigenten Krause bei allen Einsätzen und Nüancirungen mit einer Sicherheit, die das Gefühl an irgend welche Schwierigkeiten gar nicht mehr aufkommen liess. Unter den Solisten (Evangelist Herr Otto, Jesus Herr Ad. Schulze, Sopran Frl. Sartorius von Köln, Alt Frl. Adele Assmann) nahm die Letztere sowohl stimmlich als auch durch Wärme und Poesie des Vortrages die erste Stelle ein; Herr Otto sang, wie immer, mit tiefem Verständniss und ausgezeichneter Declamation, und, bei seinen Vortragseigenschaften, vermag das mit der Zeit etwas unfolgsam gewordene Stimmmaterial kaum den Genuss zu beeinträchtigen. Die Partie des Jesus, bei der es vor allem gilt, einen würdevollen Ton zu treffen und Ruhe der Auffassung zu zeigen, wurde durch Herrn Schulze angemessen interpretirt. — Die zweite Soirée für Kammermusik am 5. März brachte: Clavier-Trio in C-dur von *Haydn*, Claviersoli (Novelette von *Schumann*, Nocturne von *Chopin* und eine Etüde von *Henselt*) und Clavier-Trio in G-moll von *Schumann*. Das Pianoforte war diesmal vertreten durch Frau Adelheid von Asten geb. Kinkel, eine namentlich in der Technik wohl bewanderte Pianistin unserer Stadt. — Das Programm der dritten Soirée lautete: Claviertrio von *Gernsheim* (Op. 28) F-dur, *Schumann's* Faschingschwank und Claviertrio in Es-dur (Op. 100) von *Schubert*. Violine und Cello wurden, wie immer, durch die Herren Concertmeister Franz Seiss und Hermann Schmidt von hier in vorzüglicher Weise gehandhabt. Der diesmalige Pianist, Herr Gisbert Enzian, auf dem Kölner Conservatorium ausgebildet, war früher eine zeitlang hier thätig, ging dann nach London und ist jetzt Musikdirector in Creuznach. Herr Enzian hat an künstlerisch durchdachtem Vortrage gegen früher bedeutend gewonnen und leistet als Virtuose ganz Erspriessliches. Das *Gernsheim*'sche Trio hat hier sehr gefallen, oder wenigstens vermöge seiner technischen Vollendung und Abrundung, sowie formenrichtiger Durcharbeitung der Motive sehr interessirt. Ob freilich der Gedankenreichthum und die Erfindungskraft mit der Schönheit der Arbeit in richtigem Verhältnisse steht, möchte zu bezweifeln sein. Immerhin aber bleibt eine solche Arbeit in unserer auf diesem Gebiete productionsarmen Zeit bemerkenswerth genug. Dass wir wieder nur drei Soiréen hatten, und dass es noch nicht gelingen wollte, dem eigentlichen Streichquartett (auf Kosten des Claviersolo, welches nur bedingungsweise zur Kammermusik gehört) die erste Stelle anzuweisen, habe ich sehr bedauert; indessen ist für die Zukunft eine Ausdehnung des Unternehmens zu erwarten. — Unsere Orchesterverhältnisse scheinen sich gründlich zu verschieben. Die Langenbach'sche Kapelle, seit ihrer Rückkehr von Wien einem steten Personenwechsel ausgesetzt, verwandelt sich immer mehr in eine reisende Musikgesellschaft, die auch jetzt wieder über Land (ich glaube nach

Italien) gezogen ist. Solche unstäte Elemente sind für Concertinstitute, wie das unserige, unbrauchbar; schon hat sich ein Zweig abgelöst und sich als Barmer Orchesterverein zum bleibenden Wohnsitz hier etablirt. — Unser neues Theater geht seiner Vollendung entgegen und soll im Herbst für Oper und Schauspiel eröffnet werden. Die Theater von Elberfeld und Barmen werden von da an unter gemeinsamer Direction stehen und sollen die Vorstellungen in beiden Schwesterstädten mit demselben Personal abwechseln. Welchen Einfluss das neue Theater, namentlich die Oper, auf unsere musikalischen Zustände ausüben wird, darüber nächstens ein Mehreres.

* **Brünn.** Der Musik-Verein liess am 26. April aus *Brahms*' Deutschem Requiem den 4., 5., 6. und 7. Satz, zum ersten Male dort, zu Gehör bringen. Das Bariton-Solo sang Herr Dr. Emil Kraus aus Wien. Vorher gingen: Ouvertüre zu Shakespeare's »Julius Cäsar« von *Robert Schumann* und Serenade Nr. 2 in F-dur für Streichorchester von *Rob. Volkmann*, beide Stücke ebenfalls zum ersten Male dort aufgeführt. Herr Dr. Kraus sang ausserdem Lieder von *Brahms* und *Schumann*.

* **Göttingen.** (Die Concertsaison im Wintersemester 1873/74.) (Fortsetzung.) Die beiden Chorwerke des Winters waren *Mendelssohn's* Walpurgisnacht und *Händel's* Judas Maccabäus. Die von der Singakademie ausgeführten Chöre in beiden Werken liessen nichts zu wünschen übrig. Solo-Tenor und Solo-Alt in der Walpurgisnacht wurden von Mitgliedern des Chores zufriedenstellend ausgeführt. Die Basspartie sang der Opernsänger Bletzacher aus Hannover ganz vortrefflich. Herr Bletzacher ist überhaupt ein feingebildeter intelligenter Sänger, der stets weiss, was er will, und den Nagel immer auf den Kopf trifft. Dabei im Besitz einer schönen Stimme, wird er seines Erfolges sicher sein, ohne dass er nöthig hätte, durch Anwendung kunstwidriger Hülfsmittel die Masse für sich zu gewinnen. Seine sonstigen Vorträge bestanden in der Arie »Fromme Andacht« aus Judas Maccabäus, dem *Schubert*'schen »Wanderer«, der Ballade »Prinz Eugen« von *Loewe* und dem Wanderliede von *Schumann*. — Bei Aufführung von *Händel's* Judas Maccabäus erregte anfänglich das Orchester Besorgnisse. Durch Fehlen der plötzlich erkrankten beiden Vorgeiger war es nämlich erheblich geschwächt und das zeigte sich namentlich in der Ouvertüre, die nicht sonderlich gelang. Doch verlief glücklicherweise sonst Alles gut. Der Aufführung lag die Partitur der Gesammtausgabe zu Grunde, doch war entsprechend gekürzt. Wir können nun einmal nicht alles in der Partitur Vorhandene der Reihe nach ausführen. Das that ja auch Händel selbst nicht bei seinen Aufführungen. Aber wie soll gekürzt werden? Ein für alle Fälle passendes Recept lässt sich nicht geben, es müsste sonst etwa folgendermaassen lauten: der Dirigent lebe sich in das Werk mit ganzer Seele hinein, sehe zu, was er mit den vorhandenen Kräften gut auszuführen im Stande ist und wahre bei den vorzunehmenden Kürzungen vor allen Dingen den inneren Zusammenhang des Werkes, das unter allen Umständen ein einheitliches Allen verständliches Ganze bleiben muss. In der Natur der Sache liegt es, dass in erster Reihe Soli fallen und von diesen zuerst die technisch schwierigeren. Denn welcher Dirigent hat immer vorzügliche Händelsänger zur Hand? Da ist es jedenfalls besser, ein schwieriges Solo zu streichen, als es ungenügend auszuführen. Mit dem Chore verhält sichs in diesem Punkte anders, denn jeder Händel'sche Chor ist mit jedem leidlich geschulten Singchore schliesslich genügend herauszubringen. Abgesehen von seiner stets meisterlichen Eigenart wird aus diesem Grunde der Chor immer mehr geschont werden wie das Solo. Es mag dem Dirigenten, der Händel verehrt, oft schwer genug werden, ein besonders charakteristisches Solostück des Meisters — und charakteristisch sind auch alle Soli ohne Ausnahme — zu streichen, aber die Umstände mögen es zuweilen absolut nicht anders wollen. Sodann soll man aber auch — um auch diesen Punkt nicht unerwähnt zu lassen — an die musikalischen Verdauungswerkzeuge des Publikums im Allgemeinen keine zu hohe Anforderungen stellen, wer bei einem Oratorium zwei und eine halbe Stunde lang — mit Ausschluss von je zehn Minuten Pause nach dem ersten und zweiten Theil — aufmerksam gehört und mitgefühlt und -empfunden hat, der hat das Seinige gethan. Mehr sollte man in der Regel keinem zumuthen. Weise Kürzungen sind deshalb auch aus diesem Grunde nicht zu verachten. Mögen unsere Ansichten auch anfechtbar sein, so wissen wir doch, dass nicht wenige Dirigenten und zwar der Händelfreundlichsten und gewissenhaftesten Art, ihnen beipflichten und sie in der Praxis zur Geltung bringen. Dass es Ausnahmen hiervon giebt und geben muss, versteht sich von selbst. Mit Einschluss von Summa zehn Minuten Erholungspausen währte die in Rede stehende Aufführung des Judas Maccabäus ebenfalls nur zwei und eine halbe Stunde. Wie wir schon öfter zu bemerken Gelegenheit hatten, scheint auch unser Dirigent, Herr Hille, des Berichterstatters Ansicht zu sein. Von Chören war nur der im dritten Theile gestrichen: »Dem Herrn gebührt der freudenreichste Dank«; die Duette wurden sämmtlich gesungen, dagegen fielen verschiedene Arien und Recitative aus. Die Sopranpartie hatte eine einheimische junge Sängerin übernommen, Frl. Johanna Ulrich, die, eine Schülerin der Frau Marchesi in Wien, sich dem Concertgesang gewidmet und als Gesanglehrerin hier niedergelassen hat. Gross ist ihre übrigens gut geschulte Stimme nicht, auch fehlt es noch zuweilen an Wärme im Vortrage; wem aber an Schlagfertigkeit, Sicherheit und verständiger Auffassung, die nie etwas geradezu verfehlen wird, besonders gelegen ist, für den wird sie immer eine gute Acquisition sein, besonders wenn sichs um Oratoriengesang handelt. Ein guter alter Bekannter, der hier immer gern gehörte Oratoriensänger A. Denner aus Cassel sang den Tenorpart, ohne jedoch diesmal gut disponirt zu sein. Die Basssoli waren einem Mitgliede der Singakademie anvertraut, mit dessen Leistungen man zufrieden sein konnte, wenn auch der Vortrag der Recitative zu wünschen übrig liess. — Als Gäste wirkten in den akademischen Concerten ferner mit: die Pianistin Frl. Emma Brandes, die kgl. Opernsängerin Frau Soltans aus Cassel und Frau Marie Monbelli. Frl. Brandes spielte u. a. *Schumann's* H moll-Concert, wie wirs kaum besser von Frau Schumann hörten, deren Einfluss auf Fräul. Brandes' Spiel und Vortrag übrigens unverkennbar war. Sie war immer der Liebling unseres Publikums. Wie schade, dass Hymen die ausserordentlich begabte junge Künstlerin so früh schon ihrer öffentlichen Wirksamkeit entzogen hat! Frau Soltans sang zwei Arien von *Mozart* (aus Figaro's Hochzeit) und *Mendelssohn* (aus Elias) und Lieder mit Beifall. An ihrem Gesange haben wir jedoch zu tadeln das Tremoliren und unschöne Ueberziehen der Töne, sowie das auf-Effect-singen. Die sonst sehr talentvolle und mit schöner Stimme begabte Sängerin hielt sich früher frei von solch übeln Angewohnheiten. Die Bühne und der vielleicht verderbte Geschmack des Casseler Publikums scheinen keinen guten Einfluss auf sie ausgeübt zu haben. In Frau Monbelli haben wir eine Specialität freundlichster Art vor uns. Ihre Stimme ist nichts weniger als gross zu nennen, klingt aber überaus lieblich und ist meisterhaft geschult. Sehr wohlthuend wirkt dabei die ausserordentlich leichte Ansprache des Tons in allen Lagen. Sie ist eine geborene Sängerin, speciell Coloratursängerin, und das Liebliche und Graziöse ist ihr eigentliches Feld. Hier ist sie vollendet. Ihrer glockenreinen Stimme versagt kein Ton, keine Passage und wäre sie noch so kraus. Die äussere Grazie der noch immer schönen Frau vervollständigt das liebliche Gesammtbild. Da müssen ihr wohl die Erfolge sicher sein, wenn diese auch nicht gerade tiefgreifender Natur sind. Sie sang eine Arie aus *Rossini's* »Barbier«, Variationen von *Hummel*, die übrigens musikalischen Werth gar nicht haben, und spanische Lieder, die erst durch den originellen Vortrag, untermischt mit eigenthümlichen Interjectionen, interessant wurden und die sie sich geschickt am Piano selbst begleitete. (Schluss folgt.)

* In **Güstrow** kamen an dem Vereins-Abend des Schiller-Vereins am 21. April zur Aufführung: 1) Wilhelm Tell, Symphonische Dichtung in drei Sätzen zu Schiller's Drama von *H. Zopff*. Vom Componisten aus dessen Op. 31 und Op. 41 zusammengestellt; 2) Violin-Concert mit Begleitung des Orchesters von *J. Raff*, Op. 161; 3) Musik zu den Nibelungen. Elf Charakterbilder für Orchester mit verbindender Declamation von *E. Lassen*, Op. 47.

* **Karlsruhe**, 24. April. Des verstorbenen Redacteurs Dr. Krönlein's Oper »Magelone« ist heute gegeben und freundlich aufgenommen worden. Die Hoffnungen des Schöpfers, dass das Werk eine Versöhnung zwischen den widerstreitenden Systemen der dramatischen Tonkunst werden sollte, ist freilich von der Erfüllung weit entfernt geblieben. (Schw. M.)

* Aus **München** schreibt man: Es ist beabsichtigt, die nach einem Programme R. Wagner's hier vor etwa acht Jahren errichtete königliche Musikschule nun zu einer Staatsanstalt zu machen, und dem Landtage wurde auch bereits ein darauf abzielendes Postulat vorgelegt. Seit drei Jahren hatten die Herren Franz Wüllner und Joseph Rheinberger die Leitung der Schule unter dem Titel »Inspectoren«. Nunmehr soll ein bedeutender Künstler — man nennt in Münchener wohlunterrichteten Kreisen Johannes Brahms — als artistischer Director der Musikschule berufen werden. — Unser erster Geiger, Herr Concertmeister Joseph Walter, hat vor einigen Wochen einen Ruf nach Leipzig, wo er an David's Stelle treten sollte, erhalten. Nachdem aber die königliche Hof-Musik-Intendanz die geringfügigen Bedingungen, unter denen er den Ruf abzulehnen versprach, höchstenorts zur Genehmigung beantragte, die, wenn sie noch nicht erfolgte, sicherlich nicht vorenthalten wird, so bleibt diese bedeutende musikalische Kraft glücklicherweise unserer Stadt erhalten.

* **Paris.** Welche Verluste die grosse Oper durch den Brand des Opernhauses erlitten hat, zeigt sich im Einzelnen erst jetzt, wo es gilt, alte, oft gegebene Opern, deren Decorationen und Costume mit verbrannt sind, neu zu insceniren. So erfordert die Inscenirung von Halévy's »Jüdin« 300,000 Francs (die erste Inscenirung kostete seinerzeit unter weit billigeren Verhältnissen blos 160,000 Francs);

Meyerbeer's »Hugenotten« 250,000 Francs etc. Dazu kommt die Inscenirung der Novität »L'esclave« von Membrée mit 120,000 Francs. Die von der Nationalversammlung der grossen Oper gewährte Jahressubvention von 800,000 Francs ist unter diesen Umständen ein Tropfen Wasser auf einen heissen Stein.

* [Nachrichten von Musikschulen.] Prager Conservatorium. Der Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen veröffentlichte seinen Geschäftsbericht für das Jahr 1873. Das von der Gesellschaft erhaltene Conservatorium hat im letzten Schuljahre 34 Instrumentalzöglinge und 8 Gesangs-Eleven als vollkommen ausgebildet entlassen. Im Ganzen hat das Prager Musikinstitut im Schuljahre 1873 in beiden Abtheilungen der Instrumentalschule 105 Schülern und in beiden Abtheilungen der Gesangsschule 43 Schülern musikalischen und literarischen Unterricht ertheilt. Der Verein zählt im Ganzen 18 Ehren-, 81 beitragende und 11 wirkende Mitglieder; das Vermögen des Vereines belief sich mit Schluss des Jahres 1873 auf 25,744 fl., der Pensionsfonds des Lehr- und Cassepersonales auf 18,281 fl.

* [Mozart-Album.] Die Anlegung eines Mozart-Albums ist der Zweck einer Zuschrift, die uns vom Ausschusse der Internationalen Mozart-Stiftung in Salzburg zugeht und die wir nachstehend veröffentlichen: »Die Geburtsstätte der »Zauberflöte« kam durch die Grossmuth des bisherigen Besitzers, des Fürsten Starhemberg, in das Eigenthum der Internationalen Mozart-Stiftung zu Salzburg. Dieses Mozart-Häuschen wird nunmehr im Verlaufe des diesjährigen Sommers, als ein ebenso interessantes wie ehrwürdiges Relict, im Mirabellgarten zu Salzburg aufgestellt, um fernerhin der Nachwelt erhalten zu bleiben. In demselben beabsichtigt man namentlich für jene Portraits und Autographen ein Album aufzulegen, welche von berühmten Zeit- und Kunstgenossen Mozart's, aber auch von Dichtern, Componisten, Tonkünstlern, musikalischen Schriftstellern und Kritikern der Jetztzeit herrühren und aus Pietät für den zweifellos berechtigten Mozart-Cultus uns zu gedachtem Zwecke eingesendet werden. Wir laden nun alle Künstler und Kunstfreunde hiermit ein, uns gütigst genannte Beiträge für das Mozart-Album in frankirten Briefen zukommen zu lassen, und bemerken, dass von uns jedes Portrait (ohne Rücksicht auf Art, Grösse und Format) dankbarst entgegengenommen wird.« (Neue fr. Pr.)

* Auszeichnungen:
Dem artistischen Dirigenten des Breslauer Orchestervereins Herrn Bernhard Scholz ist das Prädicat »Königlicher Musikdirector« beigelegt worden.

* Todesfälle:
In Prag verstarb am 1. Mai der Professor am Prager Conservatorium der Musik Wilhelm Blodek im 40. Lebensjahre. Seine komische Oper »V studni« bildet ein Repertoirstück des böhmischen Landestheaters.
Zu Wien ist am 11. Mai die Opernsängerin Marie Luty, 56 Jahre alt, gestorben.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

* Der durch seine Ungarische Suite vortheilhaft bekannt gewordene Componist Heinrich Hofmann zu Berlin hat so eben eine grosse Symphonie, »Frithjof« betitelt, vollendet. Die einzelnen Sätze tragen folgende Ueberschriften: 1) Frithjof und Ingeborg. 2) Ingeborg's Klage. 3) Lichtelfen und Reifriesen. (Intermezzo.) 4) Frithjof's Rückkehr. Das Werk wird demnächst erscheinen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 17. Un théâtre d'Opéra populaire. (La Liberté.) *M. de Thémines*: Variété. Les succès mécaniques. — Nr. 18. *L. Escudier*: Encore le nouvel Opéra, nouvelle découverte. — *G. Escudier*: Opéra-Comique: Gille et Gillotin, Opéra-comique en un acte, poème de Sauvage, musique de A. Thomas. — Les obsèques de M. Amédée Méreaux, discours de *Oscar Comettant*. — Wagner, jugé par la presse Americaine.

The Athenaeum. London. Nr. 2427. The Opera season. — Crystal Palace Concerts.

Bellini. Firenze. Nr. 16. 17. Cronaca locale. — Rassegna musicale (A proposito di un' Associazione che dovrebbe formarsi fra i Professori d'orchestra di Firenze).

Le Bibliographe musical. 1873. Nr. 10. *Ferd. Denis*: Les Yaravis du Pérou. (Suite et fin.) — *Olgar Thierry*: L'Opéra en 1788, de M. Jullien. — Nr. 11. *Ch. Émile Ruelle*: La musique chez les anciens Grecs et au Moyen-Age dans la Science du plain-chant de dom Jumilhac. — *O. Thierry*: La musique dans la nature de H. Lavoix. — Nr. 12. *E. Haffner*: Des solennités religieuses. La Fête de saint Maurice à Saint-Maurice en Valais. — *G. du Roncerey*: Auber, ses commencements, les origines de sa carrière, de Arthur Pougin. — Lettre en réponse à J. Weber par *Ch. Poisot*. [Nr. 10, 11. 12 sind erst jetzt erschienen.]

Boccherini. Firenze. Nr. 4. *Mattia Cipollone*: Della Cabaletta. — *V. Wilder*: Mozart, nel fisico e nel morale. (Gazzetta musicale di Milano.) — *Adrien Desprez*: La Musica in Cina. (Contin. e fine.)

La Chronique musicale. Nr. 21. *Charl. Deulin*: Histoire de quelques contes bleus. — *J. B. Wekerlin*: L'histoire en chansons (1873). — *Paul Foucher*: Les cantatrices dramatiques. III. Marie Malibran. — Revue des concerts. — *H. Marcello*: Le mouvement musical aux concerts de musique classique 1873—1874. — *A. Heulhard*: Revue des théâtres lyriques.

Dwight's Journal of music. Boston. Vol. 34 Nr. 1. The Meistersingers. (Concl.) — The art theories of Richard Wagner. (Concl. from the Mus. Standard.) — In Weimar with Liszt. (Atlantic Monthly.) — The Pope's Choir. (Mus. Stand.) — Lohengrin in New York. — An original opera: »The Bride of Messina« (music by Bonawitz). — John Henry Bonawitz. Sketch of his artistic career.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 21. *Hugo Wittmann*: Die Komische Oper in Wien. — Musikleben in Schweden.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 18. Giovanni Strauss e la sua orchestra in Milano.

Le Guide musical. Nr. 18. Sociétés musicales Belges. La Société royale des choeurs de Gand. (Extrait du Journal le Jeudi.) — Nr. 19. Mendelssohn, son influence en Angleterre. (Mus. World.)

Der Kunstfreund. Populär-ästhetische Zeitschrift zur Verbreitung deutscher Kunst. Herausg. von W. Mannstaedt. 1. Jhrg. 1874. Berlin. (12 Hefte. gr. 8°. Mk. 3.) (Organ der Wagner'schen Partei in Berlin.)
Nr. 1. Die Entstehung der Oper. — Ueber Gesangvereine. — Ueber neue Instrumente. — Berliner Theaterschau. — Nr. 2. Hoffmann von Fallersleben. — Die Entstehung der Oper. II. — Berliner Theaterschau. Concertschau. — Musikbericht aus München, Leipzig. — Nr. 3. Hoffmann von Fallersleben. II. — Die Entstehung der Oper. III. — Reisende Virtuosen. — Ueber Gesangvereine. II. — Wagneriana. — Theater u. Concertschau. — Musikberichte aus München, Leipzig, Dresden. — Nr. 4. Der ästhetische Standpunkt Richard Wagner's und seines nationalen dramatischmusikalischen Kunstwerks. — Die Entwickelung der Symphonie. — Berliner Theater- u. Concertschau. — Musikbericht aus Magdeburg, München, Leipzig.

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. 12. San Carlo. Due opere nuove: »La Bianca Orsini, Melodramma in quattro atti di G. T. Cimino. Musica del Enrico Petrella. »Maria Stuarda«. — *Luigi de Monté*: Camillo Casarini. L'apostolato musicale del Sindaco e del Deputato. Wagner. Mariani. Gobatti. L'Arte in Italia. Corrispondenza.

Le Ménestrel. Nr. 22. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXX. — *E. Ch.*: Une soirée musicale à Pesth. F. Liszt. — Amédée Méreaux. — Nr. 23. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXXI. — Saison de Londres. 3. Corresp.

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 15/16. Filippo Palierno. — Prof. *Rosario Cavallaro*: Ancora del Filippo d'Alfieri, Musicato dal maestro Gaetano Crescimanno. — Nr. 17. Drammatica, Teatri di Milano e di Fuori.

Musica sacra, von Dr. F. Witt. Nr. 5. Aus einem Vortrag des Prof. Birkler. (Schluss.)

Musik-Zeitung, Allgem. deutsche. Nr. 4. *L. Nohl*: Beethoven's letzte Sonaten. (Forts.) — *J. C. Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen für Clavierlehrer. (Forts.) — *Elise Polko*: Von der Gesangskunst in und ausser dem Hause. (Forts.) — Nr. 5. *L. Nohl*: Beethoven's letzte Sonaten. (Schl.) — *Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen für Clavierlehrer. (Forts.) — Nr. 6. *Jos. Schrattenholz*: Franz Derckum. Eine Betrachtung. — *Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen. (Forts.) — *L. Berthold*: Aus einer musikal. Wandermappe. I. Ein Sommersonntag in Sondershausen.

Musik-Zeitung, Neue Berliner. Nr. 19. *Max Robert*: Zu Richard Wagner's »Ring der Nibelungen«. (Forts.) — Musikleben in Wiesbaden. II. — Recensionen.

The Monthly Musical Record. Nr. 41. Louis Köhler on modern Piano-Playing. (Neue Ztschrft. f. M.) — The »Agréments« of Rameau and Couperin. (From Pauer's lectures on the art and science of pianoforte-playing.) — *A. Mones*: »Wagner on Beethoven's Instrumentation«. — The music of the Future. — Reviews (St. John the Baptist. Oratorio, Music by G. A. Macfarren).

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 16. *A. Jullien*: Les drames de Schiller et la musique. X. Guillaume Tell. — *H. Lavoix fils*: La Belle Bourbonnaise, opéra-comique en trois actes, paroles de E. Dubreuil et Henri Chabrillat, musique de A. Coedès. Première représentation au Théâtre des Folies-dramatiques le samedi 11 avril.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 13. — Redaction: **Berlin W.**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 27. Mai 1874. **Nr. 21.** IX. Jahrgang.

Das Oratorium „Christus" von Friedrich Kiel.

(Fortsetzung aus Nr. 19.)

II.

Das Oratorium beginnt ohne eigentliche Ouvertüre mit einer kurzen Instrumental-Einleitung zu dem Gesange der Tenorstimme: »Bereitet dem Herrn den Weg« etc., G-dur, $^{9}/_{8}$; *Andante con moto*. Das Thema, auf dem sich die Einleitung aufbaut, ist das folgende:



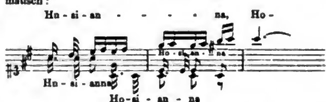
In dieser Weise schwingt es sich bis zum achten Takte auf (Cadenz in D), worauf sich die gleiche Wendung in der Tonart der Dominante wiederholt. Dann sinkt es zur Tonica zurück, und im 20. Takte setzt mit der Cadenz in G die Singstimme ein:



Bald aber wendet sich der Gesang nach F-dur und B-dur, wo zu den Worten: »Denn er selbst wird seine Heerde weiden« etc. eine im Orchester mehrfach hinter einander auftretende und auch von der Singstimme wiederholte Figur beginnt:



Ohne abschliessende Cadenz leitet dieser Einzelgesang in einen grossen achtstimmigen Chor über: »Hosianna, gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn« (D-dur, $^{3}/_{8}$ *Allegro*). Die Stimmen treten während der Wendung nach der neuen Tonart erst vereinzelt und *piano*, wie schüchtern auf, bis im siebenten*) Takte der volle Wechselchor des Hosianna einsetzt. Nun erst haben wir eigentlich eine feste bestimmte Tonart, die sich als solche durch den ganzen Chor hinstellt. Mit der Cadenz in der Dominante (A-dur) schliesst der Wechselgesang der beiden vierstimmigen Chöre ab, und es beginnen nun die Stimmen, eine Figur des Orchesters aufnehmend, einzeln thematisch:



Bald darauf treten die Stimmen wieder zusammen und lassen in D-dur das Hosianna im vollen achtstimmigen Chore erschallen. In ähnlich wechselnder Weise wird dann der Chor bis zum Ende (in D) durchgeführt.

In modulatorischer Hinsicht ist dieser Chor überaus einfach, ja fast arm zu nennen, ganz im Gegensatze zu dem voraufgehenden Einzelgesange, welcher die Grundtonart, nachdem er sie kaum hingestellt hat, baldigst wieder verlässt und sich nach Tonarten entlegener Systeme wendet. Von den sechs Cadenzen des Systems von *D* treten nur die erste und fünfte als Abschnitt bildend, also als wirkliche Tonarten auf, die übrigen kaum als vorübergehende Wendungen. Auch in thematischer Hinsicht ist der Chor nicht sehr reich, insbesondere was die Themata an sich betrifft. Zumal das kleine Thema, mit welchem die Stimmen einzeln ihr Hosianna beginnen:



ist fast zu einfach. Allerdings ist es eine grosse Kunst, aus wenigen und einfachen Themen einen grossen Chor aufzubauen,

*) Wie um auf eine besondere Merkwürdigkeit aufmerksam zu machen, hat der Componist über diese ersten sechs Takte des Chores geschrieben: *Ritmo di tre battute* — Warum das? Es stände schlecht um unsere Musik, wenn die Schönheit des Rhythmus in einem blossen Abzählen der möglicherweise zusammenzufassenden Takte beruhte. In tanzartiger Musik hat der viertaktige Rhythmus allerdings einen gewissen Werth, aber was soll er in contrapunktischer Musik?

und Meister, wie insbesondere Händel und Mozart, haben gerade darin Ausserordentliches geleistet. Aber diese Kunst ist hier nicht derartig geübt, dass ich glauben könnte, es hätte sich nicht ein noch reicheres Tongemälde aus jenen einfachen Mitteln entwickeln lassen. Der Satz ist, wenn auch nicht immer schön, so doch rein, und löblicher Weise da, wo die acht Stimmen zusammentreten, wirklich achtstimmig. Die Einschränkung, »wenn auch nicht immer schön«, bezieht sich hauptsächlich auf die Lage und Führung der Stimmen gegen einander. Nicht das tadle ich, dass die Soprane häufig bis ins hohe $\overline{\overline{a}}$, die Alte bis ins $\overline{\overline{d}}$ hinaufgeführt sind; aber die Lage der Stimmen gegen einander ist nicht immer glücklich. Dann lässt der Componist oft auch die vortreffliche Regel der Alten aus dem Auge, dass vier gleichzeitig singende Stimmen niemals (ausser beim Schluss- oder beim Anfangsaccorde) einen unvollständigen Dreiklang bilden sollen. Endlich noch ein Fehler (denn anders kann ich es nicht nennen), der sich durch das ganze Werk zieht: die gegen den Bass erscheinende Quarte ist oft genug nicht als Dissonanz behandelt. Es scheint, als ob in der ganzen neueren Musik die dissonirende Eigenschaft dieser Quarte völlig aus dem Bewusstsein der Componisten entschwunden sei. Freiheiten in der Stimmenführung sind übrigens in grosser Zahl vorhanden. Ich tadle sie nicht, da der Gesang ja kein unbegleiteter ist. Nur sind diese nicht immer ganz geschickt angewendet. Zum Beweis dessen setze ich eine Stelle her:



Besonders das frei eintretende *fis* des ersten Altes gegen das *e* des Basses ist eine solche etwas sehr gewagte Freiheit. Trotz alledem aber ist der Chor nicht ohne zum Theil ganz vortreffliche Wirkung, die in der angemessenen Vertheilung von Licht und Schatten, Kraft und Zartheit, Fülle und Durchsichtigkeit beruht.

Es folgt nun wieder ein Einzelgesang: »Das zerstossene Rohr wird Er nicht zerbrechen« etc., für eine Mezzosopran-Stimme, D-dur $^3/_8$. Ich vermeide ausdrücklich die Bezeichnung »Arie« für die Einzelgesänge. Auch der Componist hat diese Bezeichnung nicht angewendet. Es sind keine Arien, wie wir sie etwa bei Händel oder Bach finden; viel eher nähern sich diese Einzelgesänge im Kiel'schen »Christus« den Mendelssohn'schen Ariosos. So Schönes aber Mendelssohn auch darin geleistet hat, so scheint es mir doch mindestens nicht gerade empfehlenswerth, diese Form ausschliesslich an Stelle der Arie anzuwenden. Der freundliche Leser möge mir verzeihen, wenn ich bei dieser Gelegenheit, im Hinblick auf die Einzelgesänge in dem in Rede stehenden Oratorium, die bis auf die wirklichen Recitative alle mehr oder minder solche Ariosos sind, eine etwas eingehendere Betrachtung über den Werth und das Verhältniss dieser Form gegenüber dem des Recitativs und der Arie einschalte. Ich glaube, dass durch eine solche Betrachtung eine gute Grundlage für eine richtige Beurtheilung der sämmtlichen Einzelgesänge geschaffen wird. Für die Folge kann ich mich dann, unbeschadet des Verständnisses, um so kürzer fassen.

Das Arioso ist der Versuch einer Annäherung des Arienhaften an das Recitativische. Der Vortheil desselben für den Componisten besteht darin, dass er einen längeren, ausgedehnteren Text in eine kürzere Form zusammenfassen kann; denn es vermeidet die Textwiederholungen ebenso, als längere Melismen, Coloraturen. Damit fällt aber auch die thematische Ausarbeitung der Melodie und somit eine ausgeprägte symmetrische Gliederung derselben fort. Nun könnte man allerdings die Frage aufwerfen, ob jene symmetrische Gliederung nicht etwa ein ganz überflüssiger und schwerfälliger Ballast sei, nur dazu da, um der Sprache Gewalt anzuthun, sie in höchst barbarische Fesseln zu schlagen. Um dies zu entscheiden, müssen wir uns die Gründe klar zu machen suchen, welche jene einst so hoch entwickelte Form, die Form der eigentlichen grossen Arie, entstehen liessen. — Bekanntlich sind es die beiden Formen des Recitativs und der Arie, in denen zwei entgegengesetzte Formen poetischer Darstellung zum musikalischen Ausdrucke gelangen. Je mehr in einem Texte die Saite des Gefühls und der Empfindung anklingt, also vorzugsweise bei lyrischen Texten, um so eher wird der Componist wünschen müssen, mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln diesem Anklingen des Gefühls Ausdruck zu geben. Eins der wesentlichsten Mittel dazu ist, abgesehen von der vorausgesetzten richtigen Erfassung der allgemeinen im Texte liegenden Stimmung, das Melisma. Es ist dies in der Natur des Gesanges, der nichts anderes als eine in Musik übersetzte Sprache sein soll, selbst begründet. Das Melisma entspricht, nur in höherem, weitgreifenderem Sinne, den Interjectionen in der Sprache, die ja auch nichts Anderes als tönende Ausdrücke der Empfindung, ohne bestimmte gedankliche Begriffe sind. Aehnlich, wie diese Interjectionen nur auf Vocalen gebildet werden, ist auch das Melisma nur eine Vocalise, die aber um so viel eindringlicher als die sprachliche Interjection zu wirken vermag, als sie sich direct an ein einzelnes gesungenes Wort anknüpft, also die jenem Worte in seiner gedanklichen Verbindung mit den übrigen innewohnende Empfindung unmittelbar zum Ausdruck bringt. Wenn aber das Melisma auch bis zu einem gewissen Grade der Interjection entspricht, so ist es doch nicht entfernt mit dieser identisch, vielmehr steht es als etwas ganz speciell dem Gesange, also der Musik Eigenes, dem blos Sprachlichen direct gegenüber. Seine Gestaltung beruht fast einzig und allein auf dem wesentlich musikalischen Factor des Gesanges, d. i. dem harmonisch-rhythmischen Elemente desselben, während der rein sprachliche Factor, obwohl auch ein rhythmisches, aber kein harmonisches Element, nur insoweit zur Geltung gelangt, als es ein der Sprache angehöriger Vocal ist, auf dem es zur Erscheinung gebracht wird. Wo also das Melisma zur Anwendung kommt, da tritt jener erste Factor, das eigentliche Gesangliche vor dem blos Sprachlichen derart in den Vordergrund, dass der Componist nicht allein berechtigt, sondern sogar verpflichtet ist, darauf Bedacht zu nehmen, und zwar geschieht dies, wenn der Componist Formen anwendet, welche ihre Gesetzmässigkeit nicht allein aus dem Sprachlichen, sondern vorzugsweise aus dem harmonisch-rhythmischen Elemente des Gesanges ableiten. Stellen wir uns nun vor, in welcher Weise eine von dem Sprachlichen völlig abstrahirende Musik, also die Instrumentalmusik, ihre Formen schafft, so werden wir finden, dass dies insbesondere durch die Aufstellung bestimmter sich wiederholender und einander auf irgend eine Weise entsprechender Themen geschieht. Aus

der Anwendung ähnlicher Formen für den melismatischen Gesang ist die Form der Arie hervorgegangen, nicht in dem Sinne, als ob die Arie eine Nachahmung instrumentaler Formen wäre — ihre Form ist vielmehr eine völlig selbständig gewordene, und eher könnte man sagen, dass die Instrumentalmusik sich die Form der Arie in mehrfacher Beziehung zum Vorbild hat dienen lassen — aber die Formen der Arie treffen theilweise mit den Formen der Instrumentalmusik zusammen. Aus der Aufstellung bestimmter sich wiederholender Themen ergeben sich wiederum die Text- und Wortwiederholungen, und so haben wir denn den Apparat, aus dem sich nach und nach die Form der Arie für diejenigen Texte entwickelte, welche der Empfindung vorzugsweise Ausdruck zu geben bestimmt sind.

Anders dagegen bei den mehr epischen oder dramatischen Texten. Hier tritt die überquellende Empfindung zurück, der Componist hat nicht nöthig, nach specifisch musikalischen Mitteln zu greifen, im Gegentheile, er wird seinem Texte um so eher gerecht werden, je enger er sich in declamatorischer und formaler Weise an denselben anschliesst. Das specifisch Sprachliche tritt also in den Vordergrund. Die Form des Recitativs erklärt sich daraus der Hauptsache nach von selbst. Bei der Arie ordnete sich also die sprachliche Form der musikalischen unter, beim Recitativ ist das Umgekehrte der Fall. Unter einer Vermischung dieser beiden Gegensätze, wie sie das Arioso bietet, leiden beide Theile: in jedem der beiden Fälle würde entweder das Sprachliche oder das Musikalische nicht zu seinem vollen Rechte kommen. Dass somit jene scharfe Auseinanderhaltung der Formen des Recitativs und der Arie, wie wir sie in den Compositionen der classischen Meister finden, keineswegs zu den Dingen gehört, auf die wir, wie auf einen glücklicherweise überwundenen Standpunkt herabzusehen das Recht hätten, scheint mir unzweifelhaft, wenn auch zuzugeben ist, dass einzelne Meister, insbesondere vielleicht die Italiener, gegen welche Gluck Front machte, in der Ausprägung dieser Gegensätze zu weit gegangen sind und hauptsächlich dadurch der Musik geschadet haben, dass sie die aus jenen oben entwickelten Grundsätzen von den grossen Meistern geschaffene Form der Arie zur blossen Schablone herabsinken liessen. Die Reaction dagegen wird also erklärlich; aber man darf auch nicht denjenigen zustimmen, welche im Verfolg der Reformation auch die sichere Grundlage selbst zerstören wollen. Gluck selbst hat dies auch keineswegs gethan, wie die grossartigen Arien, die er geschaffen, erweisen. Erst in neuerer Zeit, die der Zerstörung der Form so sehr hold ist, um sich ungebundenere Freiheit der Bewegung zu schaffen, macht sich das geflissentliche und bewusste Streben geltend, von allen jenen älteren, zum Theile so wohl begründeten Formen sich zu emancipiren.

Man könnte noch einwenden, dass ein Text weder so direct lyrisch, noch so episch oder dramatisch zu sein brauche, um eine solche scharfe Auseinanderhaltung jener Gegensätze, wie sie im Recitativ und in der Arie zur Erscheinung kommen, zur Nothwendigkeit zu machen. Das ist richtig. Aber auch zugegeben, dass alsdann eine Form, wie die des Arioso, gerade die passende wäre, so ist es doch nicht gut, in einem grösseren Werke dieselbe stets an Stelle der Arie zu gebrauchen, am allerwenigsten dann, wenn auch das Recitativ nicht mehr ein reines Recitativ, sondern, wie es im »Christus« der Fall, fast durchweg mehr oder minder arios gehalten ist. Nichts erfrischt beim Anhören eines stundenlang dauernden Werkes mehr, als der im Texte selbst begründete und demgemäss auch in der formalen Gestaltung der Musik ausgeprägte Wechsel der Stimmungen. Der Componist eines Oratoriums, einer Oper, oder eines derartigen grösseren Werkes hat somit schon bei der Wahl seiner Texte darauf Rücksicht zu nehmen, dass jener Wechsel sich geltend machen könne. Was nun dies anbelangt, so ist der Text des Kiel'schen »Christus« keineswegs ein derartiger, dass er nicht zu einem lebendigen Wechsel der Stimmungen vollauf Gelegenheit böte. Nichts destoweniger kommt dieser Wechsel nicht im gleichen Maasse in der Composition zur Geltung und zwar hauptsächlich deshalb, weil er in den Formen der Einzelgesänge nicht genügende Ausprägung findet. Das Abschwächen der Arie und das Emporheben des Recitativs zum ariosen Gesange wirkt bei der Aufführung im Ganzen etwas ermüdend. Es gleicht der Eindruck dieser Compositionsweise in formaler Beziehung einigermaassen demjenigen, welchen wir beim Anblick der gleichmässig fortlaufenden Häuserreihe einer langen schnurgeraden Strasse empfinden. Jedes Haus für sich mag, in der Nähe und genauer angesehen, viele eigenthümliche und interessante Einzelheiten in der Ausschmückung an sich tragen, durch welche es sich von den übrigen auf besondere Art unterscheidet. Im Ganzen ist der Eindruck aber doch mehr abspannend als anregend. Wenn bei Kiel trotzdem das Anregende immer noch das Abspannende überwiegt, während z. B. bei Richard Wagner, dessen ganzer Gesang kaum etwas Anderes als ein arios gehaltenes Recitativ zu nennen ist, das Abspannende geradezu tödtlich wird, so liegt das, ganz abgesehen von der sonstigen himmelweit verschiedenen Compositionsweise beider Männer, auch zum grossen Theile daran, dass Ersterer die Vermischung der beiden formalen Gegensätze nicht in dem Maasse durchgeführt hat, dass sie nicht noch für jeden nur einigermaassen aufmerksamen Zuhörer (auch ohne Textbuch) sehr wohl zu unterscheiden wären.

(Fortsetzung folgt.)

Rückblick auf die Musikinstrumente der Wiener Weltausstellung.*)

(Fortsetzung aus Nr. 19.)

Unter den wirklichen Geigen der Ausstellung hat die eines fürstlichen Erfinders, des Prinzen Gregor Stourdza, eigenthümliches Aufsehen gemacht: eine Violine von nicht dagewesener Gestalt, im Umriss etwa einer Malerpalette vergleichbar. Zu einer Formveränderung der Violine hätte wohl niemand besser das Zeug gehabt als der berühmte Akustiker Savart, welcher speciell den Streichinstrumenten gründliche wissenschaftliche Untersuchungen gewidmet, auch auf Grund seiner Theorie eine Violine in Form eines länglichen Trapezes construirt hat; sie war auf der ersten Weltausstellung zu London 1851 zu sehen. Gleichwohl blieb die Neuerung ohne Erfolg, und daran trug nicht blos die für den Spieler weniger bequeme Gestalt die Schuld; der Ton, zwar schön und rund, war nicht kräftig genug und überhaupt nicht mehr der specifische Geigenton. Weder theoretische noch experimentelle Bemühungen haben es bis jetzt dahin gebracht, im Violinbau die grossen Meister des 17. Jahrhunderts zu übertreffen, oder auch nur zu erreichen; es bleibt gar nichts anderes übrig, als diese Muster mit peinlichster Gewissenhaftigkeit zu studiren, und ihnen in den kleinsten Einzelheiten zu folgen, denn merkwürdigerweise hat hier der scheinbar geringfügigste Umstand seine Bedeutung, und eine Abweichung benachtheiligt die Wirkung, wenn auch die Theorie sich häufig genug keine Rechenschaft darüber zu geben vermag.

Harfen hatte die Ausstellung nur zwei aufzuweisen, die eine zum Preise von 9000 Frcs., beide von Erard, dem eigentlichen Vater der Pedalharfe, obwohl die erste Erfindung des Harfenpedals von einem Deutschen (Hochbrucker aus Donauwörth 1720) stammt (wie denn auch Erard selbst von Geburt ein Deutscher, Erhard, ist). Zahlreicher waren die lau-

*) Im Auszuge aus der Augsb. Allgem. Zeitung.

tenartigen Instrumente (Cither, Guitarre) vertreten. Besonders erfreulich war die ansehnliche Zahl von Mandolinen und Mandoren. Noch auf der deutschen Industrieausstellung in München 1854 musste man eine von Tiefenbronner (München) nach alten Mustern sehr gut construirte Mandoline als eine Rarität betrachten, denn das klangreiche Instrument galt für völlig vergessen. In Wien sah man Mandolinen aus verschiedenen Fabricationsorten in Oesterreich, Süd- und Mitteldeutschland. Es muss also Leute geben, die sich das leicht zu erlernende Spiel angeeignet haben. Man möchte sogar schon auf eine gewisse Beliebtheit schliessen, da sich auch einige Guitarren als Mandolinen verkleidet hatten. Dürfte wohl Jemand die kühne Hoffnung zu fassen wagen, es könnten auch etliche Operndirectionen von dem Wiedererscheinen der Mandoline Notiz nehmen, um eine langjährige Verschuldung an Mozart zu sühnen? Vielleicht weiss nicht einmal Jeder, dass die Canzonetta, welche Don Juan im zweiten Act unter den Fenstern der Zofe singt, von einer Mandoline begleitet sein soll. Die reizende Begleitung wird fast überall von einer Solo-Violine übernommen, entweder in scharf gestossenen Bogenstrichen oder pizzicato; der eine Nothbehelf ist so unzulänglich als der andere, und das Publikum wird um den vollen Genuss einer der zierlichsten Compositionen betrogen. Klagte man darüber, so hiess es: wir haben ja keine Mandolinen mehr. Mit dieser Entschuldigung ist es jetzt vorbei. Selbst die schlechteste Mandoline würde hier noch besser wirken als das beste Violinspiel. Aber freilich: eine Mandoline kostet 20—25 Thlr., und ein solcher Aufwand um eines einzigen Liedchens einer alten Oper willen lässt sich nicht verantworten oder gar von den unvermeidlichen Ausstattungskosten einer neuesten Oper abzwacken!

Schlimmer steht es mit einigen älteren Holzblasinstrumenten, welche bei Aufführung classischer Werke schwer zu entbehren, aber theils gar nicht mehr, theils nur antiquarisch zu haben sind. Basset-Hörner sind so selten geworden, dass ich einmal sogar an einer kleineren Hofbühne, für deren höhere Zwecke sowohl die Intendanz als die Kapelldirection mit einem nicht gerade häufig vorkommenden Eifer eintritt, die »Zauberflöte« ohne Basset-Hörner hören musste; die noch vorhandenen Exemplare sind im festen Besitze der grossen Orchester, und werden natürlich nicht abgelassen. Eher noch ist das englische Horn zu erlangen. Gänzlich verschwunden ist jene von Mozart in der »Entführung« verwendete und durch das gewöhnliche Piccolo nicht völlig zu ersetzende Pickelflöte, deren Stimmung um eine Quint über der grossen Flöte stand. Das Contrafagott, welches Gluck in mehreren seiner Opern, Mozart z. B. in der grossen Serenade für Bläser, Beethoven im »Fidelio« so wirkungsvoll verwendet hat, existirt nur noch in einzelnen wenigen Exemplaren; man substituirt ihm zuweilen, wenn man nicht seine Stimme einfach weglässt, das tiefste Blechinstrument — mit bösem Erfolg. Nun ist freilich wahr, dass sich die genannten Instrumente schwer mit ganz reiner Stimmung herstellen lassen; doch einem geschickten Fabrikanten müsste es gelingen, wenn ihm Auftrag zuginge. Auch die Bass-Clarinette war verschollen, bis Meyerbeer auf den Einfall gerieth, sie in den »Hugenotten« für einen dem Publikum noch unbekannten Effect zu benutzen; seitdem werden Bass-Clarinetten neu gemacht, und bekanntlich auch von Rich. Wagner ausgiebig benutzt. Die einzige Hoffnung auf Wiedererweckung des Contrafagotts wäre, dass Richard Wagner durch seine oft ausgesprochene Pietät gegen Gluck sich bewogen fühlen möchte, dem Instrument in seiner nächsten Oper eine Rolle zuzutheilen. Ohne einen solchen Anstoss, der natürlich allen Theatern Pflichten auferlegen würde, werden die Fabrikanten nichts thun. Es war bedeutungsvoll, dass von den hier besprochenen Instrumenten sich kein einziges Exemplar auf der Ausstellung hat sehen lassen.

Noch weit ältere, uns zum Theil nicht mehr verständliche Blasinstrumente, wie sie in der »additionellen Ausstellung« Oesterreichs neben alten Streich- und Tasteninstrumenten als historische Zugaben dargeboten waren, wird kein Mensch neubelebt wünschen, aber interessant war ihre Musterung gewiss. Man hatte sie grösstentheils dem Museum in Linz entnommen. Reicher noch an solchen Instrumenten ist das Salzburger Museum und das Nationalmuseum in München; auch das Archiv des Wiener Musikvereins besitzt eine kleinere Sammlung, darunter Stücke von besonderer Seltenheit. Man kennt genügend die Geschichte des Clavier- und Orgelbaues, weiss ziemlich Vieles aus der Geschichte der Geige, dagegen äusserst wenig über die successive Entwickelung der Blasinstrumente, bei denen weit mehr probirt und herumgetastet worden sein muss als etwa beim Clavier, denn es treten uns dort die abenteuerlichsten Formen vor Augen. Würde ein Musikgelehrter durch dergleichen Sammlungen sich zu gründlichen historischen Forschungen in dieser Richtung angeregt fühlen und wirkliche Ausbeute finden, so müsste deren Veröffentlichung ein höchst anziehendes Werk geben.

Die neuen Holzblasinstrumente der Ausstellung haben erkennen lassen, welch weite Verbreitung das eine gleichförmig reine Intonation ermöglichende Klappensystem Th. Böhm's gefunden hat, das der geniale Meister zuerst für die Flöte durchgeführt hatte, und das dann später von ihm und andern auch auf Oboen, Clarinetten und Fagotte ausgedehnt wurde. Die bekannte hochachtbare Wiener Fabrik von Ziegler hält an einem einfacheren Flötenbau fest, erreicht aber auch damit sehr schöne Resultate und bewahrt die Tradition des alten Flötentons.

(Schluss folgt.)

Musikbericht aus Aachen.

(Fortsetzung.)

Im dritten Abonnement-Concert am 22. Januar hatten wir denn auch hier Gelegenheit, die Scenen aus der »Odyssee« von *Max Bruch* zum ersten Male zu hören. Das Werk hatte, um das gleich von vornherein hier zu constatiren, sowohl bei den Ausführenden wie bei dem Publikum einen für hier selten günstigen Erfolg. Es hat sich sogar seit jener ersten Aufführung der Wunsch nach einer baldigen Wiederholung so anhaltend auf allen Seiten geäussert, dass, wie wir vernehmen, das städtische Musik-Comité sich dadurch veranlasst sieht, das Werk im Laufe dieses Monats in einem Extra-Concert nochmals zur Aufführung zu bringen. Ich bekenne gern, dass man sich über einen solchen Erfolg des Werkes nur freuen kann. Denn, ohne ins Einzelne einzugehen, was ja auch in Ihrer Zeitung bereits zur Genüge geschehen ist, wiegt für mich sehr schwer die edle, keusche Empfindung, die sich im grossen Ganzen in der Musik dieses Werkes ausspricht. Dazu kommt dann noch — für mich etwas nicht minder Wichtiges —, dass die Musik in Allem, mag sie charakterisiren oder malen wollen, was sie will, stets schön klingt: und das ist und bleibt doch nun einmal bis in alle Ewigkeit eine der nothwendigsten Haupteigenschaften aller Musik. Wenn daher ein Berliner Correspondent der »Signale« [in Nr. 20 derselben] nicht ansteht, alle diejenigen, bei denen das Werk sympathischen, freudigen Wiederhall findet, dem musikalischen »Janhagel« zuzutheilen, so bekennen wir uns mit dem ganzen Rheinland gern zu dieser Gemeinschaft und freuen uns nur, nicht jenem andern Janhagel anzugehören, zu dem man in sehr naher verwandtschaftlicher Beziehung stehen muss, um solche Kritiken und in einem solchen Ton zu schreiben. Dass Dergleichen geschrieben und gedruckt wird — obgleich es zum Glück in der deutschen Publicistik doch nur selten vorkommt — kann man natürlich

nicht verhindern; dass man aber ein Blatt wie die »Signale«, welches zu den bisherigen Chamäleonsfarben mit den Jahren immer noch neue hinzuzufinden scheint —, damit unterstützt, dass man es hält, darüber sollte doch ein Jeder, der in der Beurtheilung solcher Kritiken, wie die in Rede stehende, mit mir übereinstimmt, einmal ernstlich nachdenken. Wenn Alle, die mit mir die gleiche Indignation über jenen Artikel und das Gebahren der »Signale« theilen, sich entschliessen, ferner auf dieses Blatt zu verzichten, das könnte vielleicht doch die Herren, die es hauptsächlich angeht, zu einem heilsamen Nachdenken anregen. Ich sage das durchaus nicht, um für Bruch eine Lanze zu brechen, sondern im Interesse des auch in diesen Dingen immer möglichst zu wahrenden Anstandes und von dem Gesichtspunkte aus, dass, wo man von der einen Seite so wohlorganisirt und geschlossen vorgeht, man auch von der andern nichts unterlassen sollte, um auch das Seinige zu thun, und besonders wo es, wie hier, so leicht zu vollbringen ist. Es ist allerdings ganz angenehm, in Betreff des musikalischen Allerweltsklatsches stets auf dem Laufenden erhalten zu werden, aber ich meine doch, man kann sich dessen auch einmal entwöhnen. — Um nun auf die Aufführung selbst wieder zurückzukommen, so fühlte man, wie schon oben erwähnt, sehr gut heraus, dass alle Mitwirkenden durch das Werk selbst freudig angeregt waren. Es war Leben und Schwung darin; Alles, Zartes und Starkes kam im Orchester sowohl wie ihm Chor zur schönsten, wirksamsten Geltung. Unter den Solisten erwähne ich zunächst gern Herrn Henschel aus Berlin, der die Hauptaufgabe des Werkes, den Odysseus, übernommen hatte. Es wäre Bruch zu wünschen, dass bei jeder ersten Aufführung seines Werkes Henschel sein Interpret sein könnte. Künstlerisch abgerundeter, maassvoller, wärmer wird man wohl kaum den Odysseus hören. Dazu nun für die Alt-Soli Fräul. Kling — die bereits der entschiedene Liebling des hiesigen Publikums geworden ist —, es war ganz einzig, dieses Zusammenwirken. Auch Frl. Preuss aus Elberfeld, welche die Sopran-Soli übernommen hatte, war recht gut; sie besitzt eine schöne Mezzosopran-Stimme und singt auch mit Wärme, nur möchten wir sie vor einer gewissen Monotonie warnen, in die sie leicht durch einen kläglichen Ton, den sie zuweilen auch da anschlägt, wo er nicht hingehört, gerathen kann. Ueber die muthmaasslich in Kürze stattfindende Wiederholung des »Odysseus« erlauben Sie mir wohl Ihnen seiner Zeit eine kurze Mittheilung zu senden. — Das Programm des am 26. Febr. stattgefundenen vierten Concertes bestand wieder vorwiegend aus Instrumentalsachen. Zunächst war es sehr erfreulich, die Symphonie ohne Menuett in D-dur von *Mozart* einmal wieder zu hören. Das Concert wurde damit eröffnet, und sie wurde sehr gut gespielt; Alles war klar, fein und lebendig. Aber hier zeigte sich die Apathie des hiesigen Publikums wieder einmal in ihrem bedauernswerthesten Stadium — keine Hand rührte sich. Einige meiner Nachbarn und ich versuchten am Schlusse wenigstens das Publikum noch zu einer dankenden Anerkennung zu veranlassen — fielen aber vollständig damit durch. Wenn doch das Publikum wüsste, wie es sich selbst mit einer solchen Kälte schadet; wie ganz anders die Mitwirkenden angeregt werden, wenn sie sehen, dass das, was sie mit warmen Herzen gegeben, auch ebenso warm aufgenommen wird. Aber es ist schlimm, in den reinen Orchestersachen thut es jetzt oft nur noch der Spektakel; eine Tannhäuser-Ouvertüre kann ihres Erfolges sicher sein. Die hier zum ersten Mal aufgeführten Variationen für Orchester von *Brahms* über ein Thema von Haydn fanden auch nur wenig Anklang beim Publikum. Aber das ist schon begreiflicher bei einem solchen neuen Werke, das, in seiner Eigenartigkeit, soeben einmal flüchtig an einem vorüber rauscht. Dagegen waren die wirklichen Musikfreunde sehr dankbar, das Werk kennen zu lernen, und freuten sich, es in einer bald darauf stattfindenden Versammlung des »Instrumental-Vereins« — in welchem, mit geringen Abweichungen, dasselbe Orchester wie in den Concerten spielt — wiederholt zu hören, wie wir denn auch hoffen, es bald wieder auf einem unserer Concert-Programme zu finden. Das Concert wurde beschlossen mit der weniger gespielten Ouvertüre Nr. 1 in C-dur zu Leonore von *Beethoven*. Sie ging im Ganzen sehr gut, nur zeigten einige der mitwirkenden Herren bei den in der Einleitung durch die vier Stimmen des Quintetts abwechselnd fortlaufenden Sechzehnteln, dass das richtige Pausiren zuweilen nicht weniger schwierig ist als das richtige Spielen. In Herrn Franz Rummel aus Brüssel lernten wir einen höchst talentvollen jungen Clavierspieler — er ist jetzt 23 Jahre — kennen. Schüler von Brassin, zeigt er dies sowohl nach der Seite einer vortrefflichen Technik hin, als auch nach der des vorzugsweisen Strebens nach blendender äusserer Wirkung; er ist bis jetzt noch zuviel Clavier-Husar. Möge er in der Technik immerhin das Aeusserste zu erreichen suchen — und hierin halten wir, nachdem was wir hier von ihm gehört, für ihn kaum irgend etwas für unerreichbar —, aber trachte er doch hauptsächlich nach echt künstlerischer, schöner Gestaltung der sich ihm bietenden Aufgaben. Benutze er das Instrument nicht blos dazu, sich zum Staunen der Menge darauf herum zu tummeln, sondern mehr, um die herrlichen Werke unserer grossen Meister darauf zu vollem geistigen Leben zu erwecken — das Zeug dazu in jeder Beziehung hat er — und die Welt wird noch von ihm zu reden haben. Er spielte das Concertstück von *Weber*; technisch alles sehr flott, nur mitunter zu wild und auch hier und da zu hart im Anschlag; ausserdem noch Nocturne von *Brassin* und, mit ganz brillantem Erfolg, Tarantelle von *Liszt*; und das war sein eigentliches Element, da konnte er, das fühlte man, seinen Fingern so recht die Zügel schiessen lassen. Der auf stürmisches Bravo-Rufen zugegebene Des dur-Walzer von *Chopin* war aber wieder zu schnell; es ist sehr schön, wenn man das Stück schnell spielen kann, aber es ist nicht schön, wenn man es so spielt. Den Namen *Hiller* einmal wieder auf dem Programm zu sehen, war uns ebenso überraschend als erfreulich. Es scheint, dass ihm seit jenem im Jahre 1857 von Liszt hier dirigirten Musikfest, über das er damals in der Köln. Zeitung Bericht erstattet und einige Dinge bei ihrem wahren Namen genannt hat, viele Widersacher geblieben sind; man ist hier immer noch sehr zurückhaltend und kühl gegen ihn. Aber das konnte doch nicht hindern, dass das an diesem Abend von ihm aufgeführte kleinere Werk »O weint um sie« aus den hebräischen Gesängen des Lord Byron für Mezzosopran-Solo und Chor auf das ganze Publikum einen sehr schönen Eindruck machte. Es hat dieses Werkchen in seiner wahrhaft elegischen Stimmung, die sich aber von kränklicher Sentimentalität ganz fern hält, etwas sehr Rührendes, Ergreifendes. Das Solo sang höchst angemessen Fräul. Sartorius aus Köln, die uns ausserdem noch mit der Cavatine aus Euryanthe »Glöcklein im Thale« und zwei Liedern von *Schumann* und *Schubert* erfreute.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Basel**, im Mai. Die am 12. Mai durch Herrn August Walter in der Münsterkirche zur Aufführung gebrachten Kirchengesänge alter und neuer Zeit hatten viele Kunstfreunde angelockt. Es war aber auch ein seltener Genuss, der uns geboten wurde. Ein Responsorium *Palestrina's*, Gloria patri, für zwei Chöre; *Lotti's* achtstimmiges Crucifixus; ein Regina coeli von *Caldara*; wer kennt sie nicht, diese Zeugen einer untergegangenen Musikcultur, die in ihrer Reinheit, der stilistischen Grösse durch nur vom Glauben abgefallene Epigonen niemals wieder erreicht werden wird. Dies zeigten uns recht deutlich die biblischen Bilder des Hofkapellmeisters *Lassen*

zu Texten des Stuttgarter Hofpredigers Gerock. Glatt in der Form, in farbenschillerndem Gewande, durchaus poetisch gedacht, aber ohne innere Wahrheit. Das erste der genannten Bilder »Die heilige Nacht« gefiel uns übrigens weit besser als das zweite »Ich sende euch«, welcher Ausspruch theatralisch genug sich nach jeder Strophe wiederholt. So viel ist jedenfalls sicher, wenn Jesus überhaupt im Besitze einer Stimme gewesen ist (wovon uns die Evangelisten nichts erzählen), so hat er nicht gesungen. Dagegen bewegte sich doch *Mendelssohn's* 43. Psalm für achtstimmigen Chor, wenn auch vielleicht weniger originell, in musikalischem wie religiösem Sinne weit mehr auf »dem richtigen Wege des Herrn«. Die Chöre waren mit vielem Verständniss einstudirt, intonirten mit wenig Ausnahme recht rein und legten davon Zeugniss ab, dass auch mit Dilettanten in kurzer Zeit viel geleistet werden kann. Der Gesangssolonummern, Halleluja von *Händel* für eine Sopranstimme (von Händel später in sein Oratorium Esther eingelegt), sowie *Schubert's* Salve regina Op. 153, ebenfalls für Sopran und Streichinstrumente, entledigte sich die Gattin des Concertgebers, Frau Walter-Strauss, in der an ihr bekannten Vollendung nach Seiten der Technik wie des Vortrags. Die sympathische Stimme klang silberhell durch die schönen Räume des Münster. Der bedeutende Organist S. de Lange aus Rotterdam ergänzte die vocale Seite des Programms durch eine Sonate von *A. G. Ritter* Op. 23 in A-moll und das weltberühmte G moll-Präludium sammt Fuge von *Seb. Bach* in durchaus vollkommener Weise; auch in den Begleitungen einzelner Gesangsnummern zeigte sich Herr Lange als ein sehr gewiegter Musiker von feinem Verständniss. Herrn Musikdirector Walter aber gebührt nun schon zum zweitenmale die Ehre, uns Basler in ein Gebiet der Musik eingeführt zu haben, das bis vor wenig Jahren für uns eine terra incognita war.

✱ **Berlin.** Am Montag den 18. Mai brachte der Stern'sche Gesangverein unter Leitung des Professor Julius Stockhausen in der Singakademie *R. Schumann's* »Scenen aus Faust« zum ersten Male in Berlin vollständig zur Aufführung. Es vereinigten sich zu dieser höchst dankenswerthen ersten musikalischen That des Prof. Stockhausen als Dirigenten des Stern'schen Vereines seit seiner Uebernahme desselben die kgl. Kapelle und bewährte Mitglieder der kgl. Hofoper. Die Soli waren vertreten durch die Damen: Frl. Lilli Lehmann, kgl. Hofopernsängerin, Frl. Assmann und Frau Prof. Schultzen von Asten (Lehrerin des Gesanges an der königlichen Hochschule für Musik), die Herren Betz, Diener und Bletzacher. Wir bedauern, über die Aufführung einen eingehenderen Bericht nicht bringen zu können, da dem Referenten d. Ztg. kein Billet weder zur Aufführung noch zur Generalprobe zu Gebote gestellt wurde und an den letzten Tagen es nicht möglich war, ein solches käuflich zu erlangen.

✱ **Göttingen.** (Die Concertsaison im Wintersemester 1873/74.) (Schluss.) Von den Concerten, die sonst noch stattfanden, nahmen die beiden Soiréen des Florentiner Streichquartetts der Herren Becker, Masi, Chiostri und Hilpert, die sie am Anfang und Schluss des Semesters gaben, begreiflicherweise das meiste Interesse in Anspruch. Die Herren trugen in bekannter meisterlicher Weise Werke von *Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann* vor. Möchte es ihnen gefallen, uns in jedem Winter derartige Genüsse zu bereiten. Sie werden uns jederzeit willkommen sein. — Im Verein mit dem Violoncellisten Herrn Gowa aus Hamburg und dem Pianisten Herrn Weiss aus Osnabrück gab die bereits genannte hiesige Sängerin Fräul. Ulrich eine gut besuchte Soirée, in der sie Arien von *Wagner* und *Bruch* und Lieder von *Schumann, Franz* u. A. mit verdientem Beifall sang. Die Herren Gowa und Weiss spielten zusammen *Beethoven's* Sonate Op. 69 und *Mendelssohn's* Variationen Op. 17 — Leistungen, an denen man seine Freude haben konnte. Auch ihre Soli, bestehend aus Phantasie und Fuge G-moll für Piano von *Seb. Bach* und Largo von *Händel*, Loure von *Seb. Bach* und Gavotte von *Martini* für Violoncello, gelangen recht gut. — Eine reine Vocal-Soirée, gleichfalls zahlreich besucht, gab der Kammersänger Ernst Koch aus Hannover. Ausser ihm selbst sangen in ihr seine Tochter und Schülerin, die Concertsängerin Fräulein Marie Koch und zwei andere Schüler: der Kammermusikus Herr Hinze aus Braunschweig und Fräul. v. Schlereth aus Fulda. Herr Koch war seiner Zeit ein Oratorien- und Liedersänger von Ruf und seine Aufgabe, wie er sie hier sich gestellt, würde er früher gewiss vorzüglich gelöst haben. Sie bestand nämlich in den unmittelbar aufeinanderfolgenden Vorträgen von drei Compositionen des Erlkönigs: des von *Klein*, von *Loewe* und von *Schubert*. Da Herr Koch aber bereits in vorgerückteren Jahren und nicht mehr im Vollbesitz seiner Stimme sich befindet, so kann ihm die vollständige Lösung einer so schwierigen Aufgabe unmöglich noch gelingen, mag an Auffassung auch nicht das Mindeste auszusetzen sein und Einzelnes noch so schön ausfallen. Wir möchten ihm deshalb wohlmeinend rathen, sich anstrengende Aufgaben, mögen sie noch so interessant und dankbar sein, fortan nicht mehr zu stellen, vor dem grossen Publikum wenigstens nicht; mindestens könnte sonst der schöne Eindruck, den er aus früherer Zeit hinterlassen, mehr oder weniger getrübt werden. Seinem Rufe als Gesanglehrer thut es nicht den geringsten Eintrag, wenn er unseren Rath befolgt. Bei alledem muss man übrigens sagen, dass des Sängers Stimme sich gut conservirt hat, gewiss mit in Folge seiner trefflichen Gesangsmethode. Das zeigte sich besonders beim Vortrage von drei Gesängen aus dem Liedercyklus »Ada« von Geibel, componirt von *E. Hille*, deren letztes in jeder Beziehung vorzüglich gelang und lebhaft an Koch's Blüthezeit erinnerte. Dass Herr Koch ein vorzüglicher Gesanglehrer ist, ist bekannt. Er hat eine grosse Zahl sehr respectabler Sänger und Sängerinnen gebildet. Sein jetziger Wirkungskreis — er ist vor Kurzem als erster Gesanglehrer an das Conservatorium in Stuttgart berufen — wird ihm Gelegenheit bieten, seine reiche Erfahrung und gründliche Kenntniss der menschlichen Stimme in ausgiebigster Weise praktisch zu verwerthen. Fräul. M. Koch besitzt einen kräftigen und umfangreichen Sopran, der sich, wenigstens nach dem gelungenen Vortrage einer Arie aus *Händel's* Josua »O hätt' ich Jubals Harf« zu schliessen, für das Oratorium gut eignen würde. Auch die *Schubert*'schen Mignonlieder sang sie gut, nur hätte hie und da immerhin ein wenig mehr Innerlichkeit Platz greifen können. Herrn Hinze's Bassstimme klang uns anfangs nicht sehr sympathisch, aber dem Sänger gelang es bald und zwar durch einfach gediegene Singweise und künstlerischen Vortrag uns für ihn zu gewinnen, so dass wir, als er geschlossen, unwillkürlich sagen mussten: er hat sehr gut gesungen. Ueber Fräul. v. Schlereth, noch Anfängerin, lässt sich einstweilen nur sagen, dass sie Stimme und Talent zu haben scheint. Die schwächsten Leistungen des Abends waren die Vorträge des Quartetts und Terzetts aus »Fidelio«, die nicht genügend vorbereitet zu sein schienen. — Und endlich gab auch der unermüdliche, trotz seines Alters noch immer von Ort zu Ort wandernde Geiger Miska Hauser wieder eine jedoch schwach besuchte Soirée, zu der er einen Solosänger vom Theater in Kassel mitgebracht hatte, Herrn Bulss, der seine schöne Stimme aber bald genug ruinirt haben wird, wenn er sie immer forçirt wie hier. Herr Bulss übertrieb überhaupt derart und trug so grelle Farben auf, dass von nur annähernd künstlerischem Vortrage nicht die Rede sein konnte. Das Publikum war galant genug, für die ihm zu Liebe gemachten grossen Anstrengungen dem Sänger reichliche Portionen Beifalls zukommen zu lassen.

✱ **Köln.** Es sind nun gerade fünfundzwanzig Jahre verflossen, seit die Matthäus-Passion von *J. S. Bach* in der Rheinprovinz zum erstenmale — unter Hiller's Leitung in Düsseldorf — zur Aufführung kam. Aber ein ganzes Decennium verfloss, bis die zweite Aufführung in unserer Provinz folgte. Diese fand am Palmsonntage des Jahres 1859 in Köln statt; und seitdem hat sich das Werk hier und in unseren Nachbarstädten, Aachen, Düsseldorf, Crefeld, Barmen, so eingebürgert, dass es im wahren Sinne des Wortes populär geworden wie der Messias von Händel, und dass die rheinischen Concertinstitute es als einen Ehrenpunkt betrachten, durch wiederholte Aufführungen der »Passion« mit einander zu wetteifern. Am Palmsonntage dieses Jahres wurde die Passion, soviel mir bekannt geworden, in Crefeld, Barmen und Köln aufgeführt. Für Köln war es die zehnte Aufführung, welche, was die Betheiligung des Publikums angeht, hinter der früheren nicht zurückgeblieben ist; die weiten Räume des Gürzenichs waren, wie in den früheren Jahren bis in den letzten Winkel gefüllt. Die Aufführung selbst war keine vollendete, auch dann nicht, wenn wir das Wort nicht im strengen Sinne des Wortes nehmen, doch war sie besser als einzelne der früheren, so zumal als diejenige, welche vor zwei Jahren stattfand. Die Chöre wurden namentlich ungleich besser, wenn auch nicht ganz tadellos gesungen. Die Solopartien waren vertreten durch die Damen Kling aus Berlin, Preuss aus Barmen, und die Herren Hill aus Schwerin, Wolff (Tenor) und Ziehmann (kleinere Basspartien) vom hiesigen Stadt-Theater. Aus Rücksicht gegen die beiden Letzteren, welche sich der Bach'schen Musik gegenüber auf einem ganz ungewohnten Boden befanden, begleitete Hiller die Recitative mit dem Clavier, — weniger stilgerecht als rücksichtsvoll gegen die Sänger. — Am Charfreitage brachte der Verein für Kirchenmusik unter Mertke's Leitung die Passion von *H. Schütz* nach der Riedel'schen Bearbeitung in der (altkatholischen) Pantaleonskirche zur Aufführung. Die Frage, ob die vier Passionen von H. Schütz bei dem katholischen Gottesdienste benutzt werden können, lasse ich bei Seite, ich will sie nicht einmal unbedingt verneinen. Aber gegen die Benutzung des Riedel'schen Pasticcios — denn etwas anderes ist diese Bearbeitung nicht, — sprechen doch sehr gewichtige Gründe, und ich glaube kaum, dass der Verein für Kirchenmusik in künftigen Jahren sich zu einer Wiederholung der Aufführung entschliessen wird. — An demselben Tage veranstaltete der Bach-Verein in dem Saale des Conservatoriums, unter Hiller's Leitung eine Aufführung, die mir besonders durch den Umstand interessant war, dass auf dem Programm der Name *Carissimi* glänzte und zwar mit dem Oratorium »Jephta«. Kurz nach Erscheinen der von Chrysander besorgten Ausgabe machte ein früherer Mitarbeiter der Köln. Volks-

zeitung wiederholt den Bach-Verein auf dieses herrliche kleine Oratorium aufmerksam, und Mertke, damals Dirigent des Bach-Vereins, entschloss sich denn auch den Versuch zu machen — zu welchem ihm Faisst in Stuttgart seine Bearbeitung und die Chorstimmen bereitwillig überlassen hatte — aber weiter als zu einigen Chorproben kam es damals nicht — das Werk wurde wieder bei Seite gelegt und vergessen. — Ich war deshalb nicht wenig überrascht und erfreut, dass Hiller den Versuch jetzt ausgeführt hat. Freilich waren es nur Bruchstücke, welche er uns vorführte, aber diese fanden bei dem Publikum eine so freundliche Aufnahme, dass man auf eine Wiederholung des ganzen Werkes bei passender Gelegenheit wohl hoffen darf. — Hiller begann mit der Nummer »*Cantate mecum domino*« (S. 12) und liess dann mit Ausnahme des kleinen Satzes »*cum vidisset*« (S. 17) sämmtliche Sätze bis zum Schluss singen. Das Echo in dem drittletzten Satze »*ululate — lacrimate — resonate*« hatte er dabei der Clavierbegleitung zugewiesen. Die Partie der Filia wurde von Fräul. Clemens vom hiesigen Theater sehr hübsch gesungen — Jephta war durch ein Mitglied des Vereins recht gut vertreten. Besonderen Beifall fanden die Sätze »*Pater mi, si vovisti*«, »*Plorate colles*«, »*Heu me dolentem*« und der herrliche Schlusschor. Ausserdem wurden gesungen die achtstimmige Motette »Fürchte dich nicht« von *Joh. Seb. Bach*, die achtstimmige Motette »Ich lasse dich nicht« von *Joh. Chr. Bach*, Miserere von *Allegri*, Improperia von *Palestrina* (nach einer für den Berliner Domchor bestimmten Bearbeitung mit deutschem Text) und Stabat mater von *Nanini*. Frl. Clemens sang ausser dem Solo in dem Oratorium »Jephta« noch eine Cantate von *Alessandro Scarlatti* und eine Arie von *Marcantoni Cesti*. Das Hauptinteresse nahm Hiller durch seine Claviervorträge in Anspruch; er spielte Präludium und fünfstimmige Fuge Cis-moll von *J. S. Bach*, mehrere Sätze aus der siebenten Suite von *Händel*, zwei Stücke von *Friedemann Bach* und zwei Stücke von *Carl Ph. Em. Bach*. — Am Sonntage nach Ostern (12. April) veranstaltete Mertke unter Mitwirkung sämmtlicher hiesiger Vereine eine Aufführung der »Schöpfung« von *Haydn*, bei welcher die Solopartien durch Fräul. Orgeni aus Hannover, Herrn Schneider von hier und Herrn Betz aus Berlin vertreten waren. Mit dieser glänzenden Aufführung schloss unsere Concertsaison ab, und seitdem nehmen die Vorbereitungen zu dem Musikfeste alle unsere musikalischen Kreise in Anspruch. Das Programm ist bereits bekannt. Am ersten Tage kommen zur Aufführung »Samson« von *Händel* (mit der Instrumentation von Carl Müller und Benutzung der bei Rieter-Biedermann erschienenen Chorstimmen) und Triumphlied von *Brahms* — am zweiten Tage Pastoral-Symphonie von *Beethoven* und »Zerstörung Jerusalems« von *Hiller*. — Brahms ist bereits hier eingetroffen, um die Proben zu seiner Composition zu leiten.

✻ **Leipzig**, 18. Mai. Heute Vormittag wurde im Process der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten gegen den Director des Leipziger Stadttheaters Friedrich Haase das Erkenntniss des Reichs-Ober-Handels-Gerichts veröffentlicht. Dasselbe ändert das zweitinstanzliche Erkenntniss bezüglich eines formellen Punktes ab, bestätigt aber im übrigen die vorige Entscheidung, so dass die Klage der Deutschen Genossenschaft bis auf fünf zum Beweis ausgesetzte Aufführungen dramatischer Werke als abgewiesen zu betrachten ist. Die Kosten der beiderseitigen Rechtsmittel sind zwischen den Parteien compensirt.

✻ **London**. Das grosse Ereigniss der diesjährigen musikalischen Saison in London, welchem der musikliebende Theil des englischen Publikums mit grossem Interesse entgegensieht, wird unstreitig die erste Aufführung der von dem im Jahre 1870 verstorbenen Componisten Michael Wilhelm Balfe hinterlassenen neuen Oper »Der Talisman« bilden. Diese Oper wird am 25. Mai in Her Majesty's Opera, der italienischen Oper im Theater Drurylane, unter Sir Michael Costa's Leitung mit glänzender Ausstattung und trefflicher Besetzung in Scene gehen. Madame Christine Nilsson, die eigens zu dem Behufe von Newyork nach London kommt, hat die Rolle der Edith von Plantagenet übernommen und wird in derselben zum erstenmale in dieser Saison auftreten. Das Libretto der Oper ist eine freie Bearbeitung des bekannten Walter Scott'schen Romans: »Der Ritter des Leoparden«.

✻ **Tübingen**, 11. Am letzten Donnerstag wurde das Silcher-Denkmal eingeweiht, welches die akademische Liedertafel ihrem Gründer und langjährigen Leiter, dem akademischen Musikdirector Dr. Friedrich Silcher, hat errichten lassen. In den schattigen Anlagen hinter dem Universitätsgebäude erhebt sich auf einer Terrasse ein Obelisk von grünlichem Sandstein. In den architektonisch gegliederten Sockel desselben ist das vom Bildhauer B. König (jetzt in Berlin) aus weissem Marmor gefertigte, sprechende Reliefbild des Meisters eingesetzt. Darunter stehen in goldenen Buchstaben die Worte: Doctor Friedrich Silcher, geb. 27. Juni 1789, gestorben 26. August 1860. Auf der dem Bilde entgegengesetzten Seite steht die Widmung: Die akademische Liedertafel ihrem Stifter Fr. S. zu ehrendem Andenken. Tübingen 1873.

✻ **Wien**. Die rühmlichst bekannte ehemalige Primadonna unserer Hofoper, Frau Rosa Csillag, hat sich hier dauernd niedergelassen, um eine Gesangsschule zu gründen zur höheren Ausbildung von Sängerinnen, die sich der Oper widmen wollen.

✻ [Beethoven-Denkmal in Wien.] Der österreichische Kaiser hat die Leistung eines Betrages von 6000 fl. aus dem Stadterweiterungsfonds in drei aufeinanderfolgenden Jahresraten zu 2000 fl. zur Herstellung des Beethoven-Denkmals unter der Voraussetzung eines angemessenen Fortschreitens der Arbeiten bewilligt. Für das nach den Entwürfen des Professors Zumbusch auszuführende Denkmal ist bereits auf Grund allerhöchster Ermächtigung in der an die Stadtgemeinde Wien übergebenen Gartenanlage von dem Akademischen Gymnasium eine entsprechende Area reservirt worden. (N. fr. Pr.)

✻ Auszeichnungen:

Herr Concertmeister und Professor Julius Sachs zu Frankfurt a/M. hat das Ritterkreuz des königl. schwedischen Wasa-Ordens erhalten.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

✻ Von Franz Liszt wird ein für die musikalische Welt interessantes Werk erscheinen — »Eine theoretische und praktische Clavierschule« in drei Bänden. Doch wird dasselbe wohl kaum vor Ablauf eines Jahres in die Hand des Publikums gelangen.

Zeitungsschau.

Fliegende Blätter für kathol. K.-M. von F. Witt. Nr. 4. *Fr. Witt*: Die Allerheiligen-Litanei. (Schluss.) — Berichte über die Thätigkeit verschiedener Cäcilien-Vereine.

Musik-Zeitung, New Yorker. Nr. 16. *Ed. Hanslick*: Rob. Schumann als Operncomponist. — Nr. 17. Gesangsweise der Russen und der Letten.

Revue et gazette mus. de Paris. Nr. 17. *Paul Bernard*: Gille et Gillotin, opéra-comique en un acte, en vers, de Thomas Sauvage, musique de Ambroise Thomas. Première représentation au Théâtre national de l'Opéra-comique, le 22. avril. — *A. Jullien*: Les drames de Schiller et la musique. X. XI. (Fin.) — *E. David*: Fra Giovanni Armonio.

Die Sängerhalle. Nr. 9. *Paul Lindau*: Eine Erinnerung an Hoffmann v. Fallersleben. (Schl.) — Das 25. Stiftungsfest des Mannheimer Sängerbundes am 17., 18. und 19. Jan. 1874.

The musical Standard. Nr. 509. Congregational singing. — Reviews (Bach's shorter vocal works).

Urania, von A. W. Gottschalg. Nr. 3. *C. A. Koschlinsky*: Das Kölner Domorgel-Project betreffend. — In Sachen der Zinkpfeifen (von Gebr. Walter und Ladegast). — *Th. Mann*: Aus meiner Reisemappe (Disp. der Orgel im Dom zu Sevilla und in der Beethovenhalle zu Bonn).

Wochenblatt, Musikal. Nr. 18. *W. Tappert*: Die Lieblinge der dramatischen Componisten. III. Iphigenie. — Kritik (Zellner's Symphonie Op. 7. Forts.). — Nr. 19. *W. Tappert*: Die Lieblinge der dramat. Composition. IV. Dido. (Forts.) — Kritik (Zellner's Symphonie Op. 7. Schl.).

Zeitschrift. Neue, für Musik. Nr. 18. Recensionen (Kirchner Op. 20, A. Krug Op. 1). — Schiller's Verhältniss zur Musik. (Schl.)

Wiener Abendpost. Nr. 91. 22/4. *A. W. Ambros*: »Le roi l'a dit«, kom. Oper von Léon Delibes. Das vierte Gesellschaftsconcert. — Nr. 99. 1/5. *A. W. Ambros*: »Aida«, Oper in vier Acten von Giuseppe Verdi. — Nr. 102. 5/5. *A. W. Ambros*: Musica sacra, aufgeführt vom Wiener Cäcilien-Verein. Einige Paralipomena zu Delibes' Oper und zu Verdi's »Aida«.

Allgemeine Familien-Zeitung. Nr. 32. Charles Gounod.

Neuer Anzeiger f. Bibliographie u. Bibliothekwissenschaft von J. Petzholdt. Nr. 5. Die Vocal- und Instrumental-Musik aus der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71. (Schluss.)

Blätter f. d. bayerische Gymnasialschulwesen. 10. Bd. 3. Heft. *Heiss*: Gedanken über den dochmischen Rhythmus in der modernen Musik und Poesie.

Die Gegenwart. Red.: Paul Lindau. Berlin. Nr. 14. *H. Ehrlich*: Musikal. Aufführungen (zu Berlin): »Odysseus«. Scenen aus der Odysseedichtung von W. Graff, Musik von Max Bruch. — Nr. 16. Derselbe: »Christus«, Oratorium von Kiel. Zum erstenmale aufgeführt vom Stern'schen Vereine. — Nr. 18. Derselbe: »Aida«, Oper von Verdi, Text von Ghislanzoni, deutsch von Julius Schanz, zum erstenmale aufgeführt in der kgl. Oper am 20. April. — *Paul Meyerheim*: Ueber die Ausstattung der »Aida«.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 3. Juni 1874. **Nr. 22.** IX. Jahrgang.

Das Oratorium „Christus" von Friedrich Kiel.

II.

(Fortsetzung.)

Wir kehren nun nach diesen allgemeinen Betrachtungen über das Wesen der Arien und Recitative in dem vorliegenden Werke zu der Arie — mögen wir nun es immerhin so nennen — zurück, an welche sich jene anknüpften. In der That ist hier die Arienform noch in gewisser Beziehung festgehalten; denn das Hauptthema:



kommt, vergleichbar der Reprise des ersten Theiles bei der älteren Arienform, gegen das Ende hin*) wieder, diesesmal aber zu den Worten: »Und der Herr wird die Thränen von allen Angesichtern abwischen« etc. Die musikalische Form fällt also hier mit der dichterischen anscheinend nicht zusammen: Dieselbe Melodie, aber anderer Text. Jedoch haben wir ein treffendes Analogon dafür in der Strophenform eines Liedes; auch bei dieser werden zu derselben Melodie verschiedene Textesworte gesungen. Nun ist allerdings der Text der vorliegenden Arie weder strophisch, noch überhaupt metrisch. Wie aber der Componist eines in Prosa geschriebenen Textes denselben durch seine Composition, sobald sie nicht rein recitativisch ist, in einen metrischen umformt, so ist er auch berechtigt, der unmetrischen und nicht strophenartigen Form desselben eine ihm passend dünkende Eintheilung nach Strophen oder Abschnitten zu geben. Wir hätten also dann in jener Wiederholung des ersten Themas gleichsam die Antistrophe des ersten Theiles. Wäre diese (oder eine entsprechend ähnliche) Form streng durchgeführt, so liesse sich Nichts dagegen einwenden. In der vorliegenden Arie ist dieselbe aber nicht allein durch allerhand Abweichungen, sondern hauptsächlich durch eine gänzlich veränderte Fortführung wieder so ziemlich verwischt, so dass eigentlich nur noch das angegebene Thema daran erinnert. Auf diese Weise kommt der Hörer zu keinem vollbefriedigenden Eindrucke, was die formale Gestaltung dieser im Uebrigen durch ihre edle Haltung ausgezeichneten Arie anbetrifft. Noch kann ich nicht umhin, auf einige Sonderbarkeiten in der Declamation aufmerksam zu machen:

Und er wird auf diesem Berge das Hüllen wegthun.

Und das glimmende Docht wird er — nicht auslöschen.

Es folgt nun ein grosser aus drei Theilen bestehender Chor: »Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird« etc., *Allegretto con moto*, $^{6}/_{8}$. Zwei ♭ sind vorgezeichnet, doch schwankt die Tonart eigenthümlich zwischen G-moll und B-dur. Der Anfang ist freilich G-moll, doch kommt eine Hauptcadenz auf diesem Tone nicht vor, sondern die erste vollkommene ganze Cadenz ist in B, worauf die Musik in den zweiten Theil des Chores leitet: »Wie lieblich sind auf den Bergen die Boten, die den Frieden verkündigen« etc. Dieser Theil steht in Ges-dur. Takt und Tempo sind ebenso wie bei dem ersten Absatze, letzteres das Tempo *»ma un poco più sostenuto«*. Dieser Abschnitt ist fugenartig gehalten, im Gegensatz zu dem ersten Theile, bei welchem sich die Stimmen auf einige Nachahmungen beschränken. Es findet aber nur eine einzige Durchführung des ziemlich langen Themas statt. Dieses (das Thema) setze ich her, weil ich gewünscht hätte, es wäre schöner ausgefallen:

Wie lieb - lich sind auf den Ber - gen die Bo - ten

die den Frie - den ver - kün - di - gen

Sop.

*) Die sogenannte Liedform der Neueren.

Die Unterstimme ist eine Orchesterfigur, die sich wenn auch nicht als eigentliches Gegenthema, aber in verschiedenen Stimmen zum Zwecke einer belebteren Bewegung durch den ganzen Chor hindurch zieht. Eine Regel der Alten lautet: Die Wiederholung ein und derselben Figur innerhalb eines Themas (einer Melodie) ist zu vermeiden:

nicht gut.

Ich glaube, dass der gute Grund dieser Regel an dem obigen Thema auch ohne weiteren Commentar deutlich wird. Ausserdem mache ich auf die gezwungene Declamation der Texteswortes jenes Themas aufmerksam. — Mit der phrygischen Cadenz auf der siebenten Stufe (*F*) wendet sich die Musik zum dritten Theile des Chores: »Machet die Thore weit« etc. Auch $^{6}/_{8}$-Takt, aber noch »*più pesante*«. Wir sind nun wieder in B-dur, diesesmal nicht allein mit voller Bestimmtheit, sondern es kommen sogar einige bezeichnende, innerhalb des Systems von *B* liegende, nichts destoweniger aber höchst überraschende und glücklich ausgeführte modulatorische Wendungen in diesem Absatze vor. Leider wird dem vortrefflichen Eindruck derselben durch einen unglücklichen Einfall die Spitze abgebrochen: Anstatt in einem voll austönenden Schlusse auf *B* der Modulation die rechte Sättigung und Befriedigung zu geben, läuft der Chor nach einer halben Cadenz (von G-moll nach D-dur) mittelst eines kleinen, etwas leichtfertig klingenden Zwischenspieles des Orchesters im *Unisono* über in das — erste Recitativ der wirklichen handelnden Personen: Ein Pharisäer spricht seinen Zorn über das Lobgeschrei der Menge aus, Christus antwortet ihm (Luc. 19, 40), worauf das Orchester noch während Christi Worten zum erneuten Hosianna des Chores wie Anfangs leitet, welches aber nur wenige Takte anhält, um von einem grossen fugirten Chore abgelöst zu werden, über ein Doppelthema zu den Worten: »Singet dem Herrn ein neues Lied, sein Ruhm ist an der Welt Ende«. Ueber die fugirten Sätze in dem vorliegenden Oratorium werde ich später im Allgemeinen meine Ansichten aussprechen und dabei auch auf diesen Chor zurückzukommen Gelegenheit haben. Ich übergehe ihn daher für jetzt und wende mich zum Finale dieser ersten Scene. Auf den Jubel und die Freudigkeit folgt nun der herbe Gegensatz: Christus weint über Jerusalem (Luc. 19, 42 und Matth. 23, 37 und 38): ein Recitativ, welches in ein Arioso übergeht, woran sich dann ein schöner empfindungsvoller Chor schliesst zu den Worten: »Unser Reigen ist in Wehklagen verkehret« etc., D-moll $^{6}/_{8}$, der im Ausdrucke und auch ein wenig in der Form an das *Lacrymosa* aus Mozart's Requiem erinnert. Trotz der starken modulatorischen Wendungen hat dieser Chor doch ein einheitsvolles Gepräge. Die einzelnen Sätze, aus denen er im schlichten Contrapunkt ohne Nachahmungen zusammengesetzt ist, schliessen abwechselnd stets mit einer ganzen Cadenz in D-moll oder mit der phrygischen auf A-dur. Die Rückkehr nach dem Grundsystem, nach jeder noch so schroffen Modulation in die entferntesten Systeme, macht einen schönen beruhigenden Eindruck. Der zweite Theil des Chores steht in D-dur »Aber du, o Herr, betrübest nicht ewiglich«. Der Takt bleibt derselbe, das Tempo soll jedoch belebter genommen werden. Gleichfalls zur Belebung tragen die begleitenden Violen bei, welche in Sechszehntheilen neben den Sopranen in der höheren Octave gehen. Jedoch sind gerade diese Orchesterfiguren in diesem wie in den beiden früheren Chören nicht so wirksam, wie sie sein könnten und wie sie es z. B. bei Händel in so ausserordentlicher Weise sind. Zunächst liegen sie zu hoch, das $\bar{\bar{g}}$, selbst $\bar{\bar{a}}$ wird nicht blos gelegentlich erreicht, sondern sogar sehr häufig benutzt: dann ist diese Orchesterstimme weder eine selbständige contrapunktische Stimme, noch schliesst sie sich der zugehörigen Singstimme so eng an, dass sie nur als eine Umspielung derselben gelten kann, sondern sie besteht aus einer Mischung aus beiden Formen. Allerdings sind auch bei Händel diese Orchesterfiguren insofern nicht wirkliche contrapunktische Stimmen, als sie beispielsweise bei einem vierstimmigen Chore eine wirkliche neue fünfte Stimme eigentlich nicht bilden; aber sie wirken doch dem Gesange gegenüber als selbständige Stimmen, während bei Kiel diese Figur den Eindruck einer Umspielung des Soprans macht, dabei aber doch so häufig von demselben abweicht, dass dieser Eindruck nicht vollständig zur Geltung kommt. Was ausserdem diese Figuren in dem vorliegenden Werke so wenig wirksam macht, das sind die vielen Nebennoten, unregelmässigen Durchgänge und Anticipationen, die ohne hervortretende Ordnung auf einander folgen, sowie die gänzlich fehlende Gliederung der bewegten Stimme. Eine Einsicht in den Clavierauszug, wie er mir vorliegt, würde besser zur Bestätigung des Gesagten dienen, als alle weitläufige Beschreibung. Ich kann es mir daher nicht versagen, wenigstens einige Takte (im Auszuge) aus dem in Rede stehenden Chore nebst der begleitenden Orchesterfigur herzusetzen und zur Vergleichung darunter einige Stellen von Händel und Bach, wie sie mir aus den unzähligen Beispielen der genannten letzten Meister gerade in die Hände fielen:



*) Aus Josua: Chor »We with redoubled rage return«. Ausgabe der Händel-Gesellschaft Bd. XVII S. 122.



Im Hinblick auf das erste der drei obigen Beispiele wird man der Weisheit des Verbots der Nebennoten im strengen Contrapunkt recht inne. Denn der Contrapunkt ist zunächst für den Lernenden da, der Meister nur darf seine Regeln übertreten; wer aber in der Schule des strengen Contrapunkts die Nebennote, vermeiden gelernt hat, der wendet sie als Meister wohl schwerlich so an, wie es im ersten Beispiele geschehen ist. Die neuere mildere Schule des Contrapunkts würde gegen ein Beispiel wie das folgende wenig einzuwenden haben:

*) Aus der Matthäus-Passion: Chor »O Mensch bewein' dein' Sünde gross«. Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. IV S. 118.



Die ältere strengere Schule würde dasselbe gänzlich wegen der mit + bezeichneten Nebennoten verwerfen. Welche hat nun Recht?

Mit diesem Chore schliesst die erste Scene und es folgt nun die zweite: Christi Abendmahl mit seinen Jüngern.

Es ist nicht meine Absicht, das ganze Werk bis zu Ende in derselben ausführlichen Weise zu besprechen, wie es mit der ersten Scene geschehen ist, da ich den Leser nicht ermüden möchte. Ich werde daher aus den folgenden Scenen nur dasjenige hervorheben, was nach der einen oder der anderen Richtung hin Anlass zur Besprechung bietet. Ueber die Recitative werde ich dann zum Schluss noch im Allgemeinen einige Worte sagen. In der zweiten Scene tritt uns zuerst als hervorragend ein schöner einstimmiger Chor entgegen: »Siehe, ich stehe vor der Thür und klopfe an«, Ges-dur 4/4, *Andante con moto*. Ein Arioso für einstimmigen Chor. Mit geringen musikalischen Mitteln ist hier eine grosse Wirkung erzielt. Der sanft klopfende Rhythmus der Geigen:

zu dem leisen Pizzicato der Bässe geben der Melodie einen ebenso zarten als sicheren Untergrund, von dem sich ihre edle und ausdrucksreiche Führung wohlthuend abhebt. Clarinetten ahmen das kleine und doch bedeutungsvolle Thema:

Cl.
Se - lig, Se - lig sind, die

leise nach und mit einer wohl ausgeführten Cadenz sowohl in der Singstimme wie auch im Nachspiel der Instrumente schliesst das Stück befriedigend und beruhigend ab.

(Fortsetzung folgt.)

Die Legende der heiligen Elisabeth von Franz Liszt.

Barmen, 22. Mai. Es ist das Verdienst des Hofpianisten und Kammervirtuosen Herrn Ratzenberger in Düsseldorf, eine Composition zum ersten Mal hier am Rhein aufgeführt zu haben, die, schon vor mehreren Jahren erschienen und nur selten aufgeführt, von den Anhängern der Weimarischen und Wagner'schen Richtung mit grossem Enthusiasmus als eines der bedeutendsten Chorwerke der Neuzeit gepriesen worden ist. Während mit den Principien Wagner's bisher nur auf der Bühne und in grösseren Orchestersätzen experimentirt wurde, finden sich in der »Heiligen Elisabeth« von Liszt dieselben Principien zum ersten Mal auf das Gebiet der Concert-Gesangsmusik übertragen in Gestalt eines »Oratoriums«, das heisst: es wird der Versuch gemacht, nun auch über den Begriff und die Erfordernisse des letzteren die Köpfe zu verwirren. So wurde uns denn am 10. Mai in der städtischen Tonhalle zu Düsseldorf Gelegenheit geboten, zu beobachten, wie sich unser rheinisches, für neue Eindrücke so empfängliches Publikum solchen Versuchen gegenüber verhalten werde. In diesem Sinne nennen wir, von unserem Standpunkte aus, jene Aufführung ein verdienstliches Unternehmen, gewissermaassen sogar ein musikalisches Ereigniss.

Der Versuch, unser gebildetes musikalisches Publikum für die Liszt'sche Musik zu begeistern, ist nicht gelungen. Freilich verwahren wir uns ausdrücklich dagegen, dass wir

persönliche Angriffe beabsichtigen, und hoffen, der Leser werde ebenso leicht wie wir, die Personen von der Sache zu unterscheiden wissen. Wir heben gleich von vorn herein hervor, dass die Leistungen selbst, wie sie uns unter Direction des Herrn Ratzenberger geboten wurden, alle Anerkennung verdienen. Ohne Zweifel waren die Chöre mit grossem Fleisse und mit vieler Hingebung einstudirt, die Vertreter der Soli, namentlich Herr Schelper und Frau Scherharth-Flies, waren durchweg ihrer zum Theil sehr schwierigen Aufgabe gewachsen, nicht minder trotz mancher Schwierigkeiten das Orchester. Läge eine Recension der Aufführung selbst in unserer Absicht, so würden wir manches Lobenswerthe hervorzuheben haben. Da aber Herr Ratzenberger, der sich die Aufgabe gestellt hatte, ein grösseres Chorwerk in möglichster Vollendung aufzuführen, nicht etwa eins der bekannten älteren oder neueren Chorwerke von Bach abwärts, die hoch über den Parteien stehen, gewählt hat, sondern die Composition eines der prononcirtesten Vertreter einer viel bekämpften Partei, so hat er seine ganze Aufführung wissentlich und mit Vorbedacht unter den Gesichtspunkt der Parteien gestellt; Herr Ratzenberger muss sich also, während er mit dem technischen Erfolge zufrieden sein kann, Angriffe auf sein Concertprogramm gefallen lassen.

Die Composition der heiligen Elisabeth hat uns und die grosse Mehrzahl der Anwesenden gänzlich kühl gelassen, und wir würden es für eine bedauerliche Täuschung halten, wenn man den Beifall, den sich einzelne choristische und Solo-Leistungen errangen, dem Werke selbst zu gute rechnen wollte. Gewiss giebt es Leute, denen jene aparte Behandlung der Stimmführung und der Instrumente gefällt; an Anhängern fehlte nicht, auch nicht an überzeugten Anhängern von unbestrittenem Talent, wie Berlioz, Bülow, Raff etc. Auch der Herr Abbé Liszt ist ein Mann von Talent, vor allen Dingen aber ein von aller Welt bewunderter Pianist. Es wäre nun fast undenkbar, dass in einem Werke von dem Umfange der heiligen Elisabeth nicht einzelne Spuren dieses Talentes erkennbar sein sollten. Der erste Chor z. B. »Willkommen die Braut« ist recht frisch und — klingt gut, was bei einem Product dieser Partei jedesmal ein besonderes Verdienst ist. Desgleichen ist der Chor der Kreuzfahrer mindestens charakteristisch und wohlklingend, wenn wir auch für das fanatische »Gott will es« kein Verständniss haben und die Farben zu grell aufgetragen erscheinen im Verhältniss zu der heiligen Umgebung. Als die relativ schönste Partie erscheint uns der Chor der Armen, der einen wirklichen Anflug von Inspiration zeigt. Aber wie selten sind diese Lichtpunkte! Es fehlt durchweg die Natürlichkeit, die Ursprünglichkeit des Schaffens, die Erfindung, und vor allen Dingen Wohlklang und Melodie. An der Stelle dieser nothwendigen Requisiten tritt die Berechnung, die z. B. den meisten Schlussfällen, weil sie unerwartet kommen, und den meisten Modulationen, weil sie regelwidrig sind, den Stempel der Absichtlichkeit aufdrückt. Diese Absichtlichkeit muss, weil man sie fortwährend merkt, nothwendig verstimmen. Ueberall tritt ein speculatives Bemühen hervor, nur ja etwas Neues zu bringen. Dissonanzen bleiben unaufgelöst; bei der Behandlung der Melodien oder vielmehr der Motive fehlen die deutlichen Umrisse, oder die Andeutung erfolgt durch die so beliebten chromatischen Tonfolgen. Die grossen Meister der musikalischen Kunst entwickeln ihre höchste Ausdrucksfähigkeit erstens vermittelst polyphoner Gestaltung der Chor- und Instrumentalmassen und zweitens vermittelst des Einzelgesangs in Gestalt der Arie oder des Arioso. Von eigentlicher Polyphonie findet sich in der heiligen Elisabeth keine Spur; statt dessen verfolgt uns ein meist instrumentales »Leitmotivchen«, welches uns gar nicht imponirt, mag es oben oder unten, in Blech-, Holz- oder Streichinstrumenten oder auch mit kleinen Veränderungen erscheinen. Denn das Wagner'sche »Leitmotiv« ist hier kein Glied des musikalischen Organismus, sondern eine bequeme Spielerei, vermittelst welcher Beziehungen verschiedener Partien des Textes zu einander geistreich angedeutet werden sollen, wie z. B. das der Elisabeth an die Fersen geheftete erste Motiv der Instrumentaleinleitung, das ungarische Nationalmotiv und vor allem das Rosenwunder-Motiv. Unsere grossen Meister, wie Beethoven (in seinen Symphonien, Sonaten und Kammermusiken), wie Händel, Bach, Mozart verstanden es, Kunstwerke plastisch hinzustellen, deren Einheit trotz der Mannigfaltigkeit der Glieder, durch festere Bänder geknüpft ist, nämlich durch die innere rein musikalische Structur und durch künstlerisch bewusste Gliederung des Ganzen; und auch den neueren Componisten, den bedeutenden und nicht bedeutenden, soweit sie überhaupt in den alten Meistern wurzeln, kann Formlosigkeit, d. h. die reine Negation jedes sichtbaren oder hörbaren Kunstwerks, nicht vorgeworfen werden. Bei der heiligen Elisabeth aber soll die mangelnde Einheit durch »Leitmotive« ersetzt werden, welche ursprünglich den einzelnen Personen angehören, nicht dem organischen Kunstwerke, welche somit, streng genommen, sich ausserhalb der Sphäre der Musik bewegen. — Der Einzelgesang, in Form der Arie oder des Arioso, das zweite Mittel höchster Ausdrucksfähigkeit, schrumpft zusammen zu einer dürftigen Wortdeclamation, bei der in bekannter Wagner'schen Manier die Instrumente das zu sagen versuchen, was der Componist durch die menschliche Stimme nicht ausdrücken lassen kann oder nicht ausdrücken lassen will. — So tritt an die Stelle der Kunstform die Formlosigkeit, alles bröckelt aus einander, ruhelos werden wir weitergedrängt, und das Schlussempfinden ist gänzliches Unbefriedigtsein, — ein Gefühl, als ob man, wie das Kunstwerk selbst, in der Luft schwebe. Denn das steht fest: ein Werk, welches, abgesehen von allen erwähnten Absonderlichkeiten, die meisten Regeln der musikalischen Syntax durchbricht, Regeln, die alle grossen Meister mit sauerm Schweiss sich angeeignet haben, um ihre Ideen darauf zu gründen, — ein solches Werk schwebt allerdings in der Luft. Man komme uns nicht damit, dass diese Musik vielleicht erst in 30 oder 50 Jahren werde »richtig verstanden« werden (was so viel heissen würde, als: alle musikalischen Zeitgenossen, die keine Futuriker sind, sind Dummköpfe). Die Ansichten über das Schöne in der Kunst mögen dem Wechsel der Zeiten unterworfen sein, die Regeln der Kunstbildung aber nicht. Diese sind ewig und unabänderlich, weil sie nicht willkürlich festgestellt sind, sondern sich umgekehrt aus dem harmonisch Schönen entwickelt haben. Diese Regeln mögen von unseren grossen Meistern, eben weil sie im Uebrigen Grundlage ihres Schaffens sind, bis an die äusserste Grenze vorgeschoben, ja selbst hie und da durchbrochen werden; jene Meister haben die wunderbarsten Wirkungen damit erzielt; aber ein Franz Liszt hat zu solchem schrankenlosen Subjectivismus so lange kein Recht, bis er bewiesen hat, dass er auch mit den alten ewigen Gesetzen wirthschaften kann.

Musikbericht aus Aachen.

(Schluss.)

Für das fünfte Concert, das auf Dienstag in der Charwoche fiel, war ursprünglich die Hmoll-Messe von *Bach* bestimmt, die bis jetzt hier noch nicht ganz zur Aufführung hat gebracht werden können. Breunung hatte den Umstand, dass das im vorigen Jahre hier auf dem Musikfeste aus dieser Messe aufgeführte Credo die Mitwirkenden schliesslich in die grösste Begeisterung versetzt hatte, zu benutzen gesucht, jetzt endlich die ganze Messe zu Stande zu bringen. Er hatte schon damals während des Musikfestes die Idee ausgesprochen, die auch den

freudigsten Anklang gefunden hatte, und, das Ziel immer fest im Auge, gab er sich seitdem die grösste Mühe, die Stimmung dafür aufrecht zu erhalten. Aber wie die Tage der eigentlichen Anstrengung herangekommen waren, da ist den verehrten Sängerinnen und Sängern die Begeisterung etwas abhanden gekommen. Die Proben sollen, wie immer, wenn ernstliche Anstrengungen in Aussicht stehen, sehr mangelhaft besucht gewesen sein, so dass wir zu unserer Ueberraschung (oder eigentlich auch nicht) eines schönen Tages »Probe zur Matthäus-Passion« in den üblichen Anzeigen lasen. Breunung musste demnach zu der Ueberzeugung gekommen sein, dass eine vollkommene Aufführung nicht mehr zu Stande zu bringen sei, und dann hatte er vollständig Recht, die Messe ganz fallen zu lassen — lieber gar nicht, als ein solches Werk mangelhaft geben. Aber ausserordentlich bedauerlich ist es, dass dieses schöne Project wieder einmal an jener Scheu vor ernstem Studium, wovon ich früher schon sprach, scheitern musste. Hoffentlich lässt das der Aachener Chor, eingedenk, dass ein solches Institut nur dann auf ganzer Höhe steht, wenn es alle Aufgaben löst, nicht auf sich sitzen, so dass wir denn doch endlich bald einmal Gelegenheit hier haben, die ganze Messe zu hören. Dass der Aachener Chor das kann, ist unzweifelhaft, aber — das Wollen ist oft viel schwerer. — Die Matthäus-Passion erforderte deswegen weniger Zeit zur Vorbereitung, weil sie jetzt seit 1860 bereits zum achten Mal zur Aufführung kam. Die diesmalige Aufführung war wieder eine sehr gute und demgemäss der Eindruck dieses hehren, gottgeweihten Werkes wieder ein tiefer, ergreifender auf das ganze Publikum, das den Saal bis zum letzten Platz füllte. Die kurzen, doppelchörigen Zwischensätze im zweiten Theile, wie auch der Doppelchor »Sind Blitze, sind Donner« im ersten Theile hörten wir hier etwas erregter, als bei manchen anderen Orts stattgehabten Aufführungen. Aber sehr zum Vortheil der künstlerischen Wirkung. Die Leistungen des Chores konnten fast glauben lassen, als wolle er an diesem Werke Bach's wieder gut machen, was er an der Messe — nicht gut gemacht; so schön war Alles in den Hauptsachen. Der Cantus firmus im ersten Chor kam durch etwa 100 Knaben sehr wirksam zur Geltung; auch in einigen Chorälen und im Schlusschor des ersten Theiles sangen die Knaben mit, und war dieser Knabenstimmen-Klang mit dem übrigen Chor zusammen von eigenthümlich ergreifender Wirkung. Die Sopran-Soli hatte eine hiesige mit sehr schöner Stimme begabte Dilettantin übernommen. Für die Alt-Soli war wieder Frl. Kling — nun schon zum dritten Mal in diesem Winter — gewonnen; es ist möglich, dass sie hie und da im Ausdruck etwas mehr thun, dass sie mehr Wirkung erreichen könnte, aber so wie sie nun einmal singt, meint man es niemals schöner hören zu können. Herr Dr. Gunz sang den Evangelisten. Von anderen Tenoristen hörten wir den Evangelisten schon anders, als eine ganz specielle Art von Gesangsleistung ausgebildet; fast zu sehr ausgebildet und daher schon zuweilen ans Manierirte streifend. Herr Gunz singt ihn natürlicher, gesunder, was uns viel richtiger scheint; nur geht er wieder nach dieser Seite hin zuweilen etwas zu weit. Dem Inhalt der Erzählung muss doch der Ton des Erzählers stets angemessen sein; zu einem fast ans Lebenslustige streifenden Ton — wie wir ihn an einigen Stellen zu hören glaubten — ist doch nirgends Veranlassung — das ist zu gesund. Dagegen sang Herr Hill — der aus Gefälligkeit an Stelle des betreffenden erkrankten Herrn Sängers auch noch die übrigen Bass-Recitative übernommen hatte — den Christus wieder so gefühlvoll, dass es oft nahe am Süsslichen war, und das ist sicher auch nicht das Richtige. Aber nach unserer Ueberzeugung hat der Bassist im Christus die schwerste Aufgabe unter den Solisten in der Passion; den rechten Ton dafür zu treffen — das ist eine des ernsten Sängers würdige und schöne Aufgabe. —

Das sechste Concert, das am 19. April stattfand, gestaltete sich, ohne dass man es so recht eigentlich erwartet hatte, zu einem ganz brillanten Schluss der Saison, sowohl durch das Auftreten des Herrn H. Schradieck aus Hamburg, den wir hier noch nicht kannten, als auch durch die ausgezeichneten Leistungen des Orchesters selbst. In Herrn Schradieck lernten wir einen Geiger allerersten Ranges kennen. Er spielte siebentes Concert von *Spohr* und Chaconne von *Vitali;* die Vollkommenheit, mit der er diese beiden Sachen vortrug, überzeugten sofort, dass man es hier wieder einmal mit einem Geiger von Gottes Gnaden zu thun hatte. Er besitzt eine enorme Technik, unfehlbare Sicherheit und eine ganz aussergewöhnliche Wärme des Tones; aber durch das Alles lässt er sich nicht verleiten, je die Grenzen des Schönen zu überschreiten; das Alles ist bei ihm blos da um der Sache willen, und das ist das Richtige. Sein Erfolg beim Publikum war ein ganz vollständiger. Wir hoffen ihn bald wieder hier zu hören. Für den Chor hatte man den »Frühling« aus den Jahreszeiten von *Haydn* gewählt. Warum solche Bruchstücke? — Das wird wohl das Comité wissen. Den Chor selbst schien die Wahl nicht angezogen zu haben, da ausser dem Sopran alle Stimmen viel schwächer als gewöhnlich besetzt waren; trotzdem klang es aber doch recht gut. Die Hanne sang die hier stets freundlich aufgenommene Sängerin Frl. Sartorius aus Köln — die im zweiten Theile noch »Ah perfido« Arie von *Beethoven* mit gutem Erfolge vortrug —, den Lucas Herr G. von hier und den Simon Herr E. aus Rheydt recht gut. Eröffnet wurde das Concert mit der Oberon-Ouvertüre, die ganz brillant ging; die Einleitung wurde wundervoll zart und das Allegro mit ausserordentlicher Präcision und hinreissendem Feuer gespielt. Ebenso war die Wiedergabe der D moll-Symphonie von *Schumann*, die der hiesigen musikalischen Welt ganz besonders ans Herz gewachsen zu sein scheint, am Schluss des Concertes eine ganz ausgezeichnete. Es war eine wahre Freude, zu sehen, wie Dirigent und Orchester ganz Eins waren, und wie gern und mit welchem Erfolge das treffliche Orchester seinem Dirigenten folgte. Selbst das in diesen Fällen sonst so kalte hiesige Publikum sah sich durch beide Werke doch auch einmal zu ganz enthusiastischem Beifall ausnahmsweise hingerissen. — Gestatten Sie mir nun noch der drei Kammermusiksoiréen zu erwähnen, welche die Herren F. Breunung (Pianoforte), M. Winkelhaus (erste Violine), W. Wenigmann (zweite Violine), Fr. Wenigmann (Viola) und A. Hayn (Violoncello) in der zweiten Hälfte des Winters veranstalteten. Es war damit seit einigen Jahren etwas ins Stocken gekommen, aus verschiedenen Ursachen; in den letzten Jahren deshalb, weil die Stelle des ersten Cellisten unbesetzt war, so dass aus diesen Ursachen Breunung im vorigen Jahre sogar dazu überging, in Verbindung mit dem Quartett des Herrn R. Heckmann aus Köln derartige Soiréen hier zu veranstalten. Seitdem nun aber in der Person des Herrn A. Hayn aus Dresden ein junger talentvoller Cellist wieder für hier gewonnen war — seit Anfang Winter —, ist man hier der Sache wieder näher getreten, und so konnte die erste Soirée am 21. Febr. stattfinden. Das Programm enthielt: 1) Streich-Quartett in C-moll von *Rubinstein* (zum ersten Mal und mit ganz gutem Erfolge), 2) Sonate für Pianoforte und Cello in A-dur von *Beethoven* und 3) Streich-Quartett in D-moll von *Fr. Schubert*. Hayn hörten wir an diesem Abend zum ersten Mal; er schien uns aber, besonders in der Sonate, zu befangen, als dass man hiernach seine Leistungen hätte vollständig beurtheilen können. Die zweite, am 7. März, brachte 1) Trio in D-moll von *Schumann*, 2) Streich-Quartett in Es-dur von *Beethoven* und 3) Trio in B-dur von *Schubert*. Besondere Freude hatte an diesem Abend das Publikum an dem Spiele Breunung's, wie es denn allgemein sehr bedauert wird, dass er sich zum Oeffentlich-

spielen in den Concerten so höchst selten bewegen lässt. Die dritte, der wir beizuwohnen leider verhindert waren, brachte 1) Streich-Quartett in Es-dur von *Mendelssohn*, 2) Cleviarquartett in G-moll von *Brahms* und 3) Streich-Quartett in G-dur von *Haydn*. Wie man uns allseitig mittheilt, wurde das Quartett von Brahms, das zum ersten Mal hier gehört wurde, vortrefflich gespielt und fand bei dem weitaus grössten Theile des Publikums entschiedene Anerkennung. Und derjenige viel kleinere Theil des Publikums, der sich nun einmal mit solcher Musik nicht befreunden kann, »weil man das früher doch ganz anders gemacht hat«, wurde durch die gelungene Wiedergabe eines reizenden Haydn'schen Quartetts von seiner üblen Laune befreit und in die erwünschte, behagliche Gemüthsstimmung wieder zurückgebracht, in welcher er denn auch seinerseits getrost nach Hause gehen konnte. Wenn das aber auch nicht, so werden sich sicher unsere Künstler durch ein solches Philisterium nicht abhalten lassen, uns auch ferner stets mit dem bekannt zu machen, was die neuere Zeit Bedeutendes bringt. Sehr erfreulich war bei Gelegenheit dieser Soiréen die Wahrnehmung, dass der Sinn für diese Kammermusik hier auch ein allgemeinerer wird, wie man doch wohl aus der gegen früher jetzt viel grösseren Zuhörerzahl und dem enormen Interesse, welches man den vorgeführten Werken stets widmete, zu schliessen berechtigt ist.

So können wir unseren Bericht über das vorzugsweise Bedeutende, das uns an musikalischen Aufführungen in diesem Winter hier geboten wurde, mit grosser Befriedigung schliessen, und daran die Hoffnung knüpfen, dass man auch ferner, so wie bisher, in dem gleichen Sinne, mit gleicher Regsamkeit und gleich glücklichen Erfolgen fortfahren werde, wahre Kunst wirklich Förderndes hier zu leisten. *P. S.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Mainz.** Der in Mailand verstorbene Geh. Commerzienrath Franz Schott testirte der Stadt Mainz vier Häuser unter der Bedingung, dass deren Ertrag für Hebung der Volksschule und des Theaters verwendet werde, und ein Capital von 63,000 fl. mit der Bestimmung, dass dasselbe zur Gründung einer Musikschule Verwendung finde; im Ganzen vermachte er der Stadt 300,000 fl.

✱ **München.** Wir haben diesmal wegen der Cholera einen besonders tristen Winter verlebt. Es ist nämlich Thatsache, dass die Münchener während des ganzen Winters eine sonst bei ihnen nie bemerkte Zurückhaltung gezeigt haben: sie hielten sich allabendlich innerhalb ihrer vier Wände, die besseren Wirthshäuser waren leer, die Gesellschaftsräume verödet, die Concerte und Theater nur höchst spärlich besucht. Jetzt, wo die Gefahr der Epidemie beseitigt, will man sich für den ausgestandenen schlimmen Winter entschädigen und jede Gelegenheit zu sehen und zu hören wird nun mit doppeltem Eifer benutzt und ausgebeutet. Davon wissen die Italiener, welche in der letzten Zeit an der hiesigen Hofoper gastirt haben, ein Lied zu singen. Die Leute drängten sich in dichten Schaaren zu der Cassa des Hoftheaters und an jedem Abend, wo die von Herrn Pollini geführte Gesellschaft auftrat, war das Theater, das seit vorigem Jahr — nur mit Ausnahme der Abschiedsvorstellung von Fräulein Stehle — gar magere Einnahmen hatte, bis zum letzten Winkel überfüllt. Zur Aufführung kamen die Opern: »Don Pasquale« von Donizetti, »Der Barbier von Sevilla«, der »Troubadour« (zweimal) und »Rigoletto«. Frau Artôt ist, seitdem wir sie vor einigen Jahren in Berlin gesehen haben, unausstehlich fett geworden, was ihrem Spiel, das noch immer die frühere Zierlichkeit und Jugend voraussetzt, natürlich nicht zum Vortheil gereicht. Dagegen fanden wir die Kraft und Schönheit der Stimme ungebrochen, und die Virtuosität ihrer Triller und Läufe gewannen sich auch jetzt noch stürmischen Beifall. Ausser ihr stellten sich dem hiesigen Publikum noch die Damen Abely, welche die Azucena ziemlich unbedeutend sang, und Derivis, die als Rigoletto's Tochter zierliche Figur und geschmackvolle Gesangsweise, aber auch eine ziemlich dünne Stimme zeigte, und die Herren Marini (Tenor), Padilla (Bariton), Bossi (Bassist) und Manni (Bassist) vor. Die nächste Oper darauf, welche die Hofbühne nach dem Weggang der Italiener auf ihr Repertoire setzte, war »Tristan und Isolde« von Richard Wagner — der stärkste Contrast, der gefunden werden konnte. Die Zuschauerräume zeigten an diesem Abend auffallende Lücken, dieser allzuschroffe Uebergang in das in München heimathberechtigte Opernrepertoire erschien den Meisten doch zu gewagt. Der König, welcher bei keiner der italienischen Vorstellungen zugegen war, wohnte der von sechs bis elf Uhr dauernden Oper an. Tags darauf wurde das königliche Hoflager nach Schloss Berg am Starnbergersee verlegt. — Unter denen, welche beim König in den letzten Tagen seiner Anwesenheit in München Audienz erhielten, befand sich auch der ehemalige Hofsänger Nachbaur; wenn es wahr ist, was Letzterer mitzutheilen für gut findet (was wir aber noch nicht glauben), würde er nach neuester Vereinbarung alle Jahre drei (Winter-) Monate an der Münchener Oper gastiren. Der Disciplin eines Kunstinstitutes erweist eine solche Art, Verstösse gegen die Gesetze desselben zu repariren, keinen Nutzen; entweder hätte man von der Flucht Nachbaur's vorher nicht so viel Lärm machen, oder hinterher sich nicht auf Verhandlungen einlassen sollen. Doch wir wissen schon, was man uns antworten wird: — »Wir, d. h. die Intendanz, sind in solchen Dingen nicht allein maassgebend, sondern haben allerhöchste Befehle zu vollziehen.« (H. Nachr.) — Aehnliche Verhältnisse bestehen auch wohl in anderen Residenzen, treten aber schwerlich so grell zu Tage wie hier. Wir leben im Zustande grosser Unmündigkeit.

✱ **Wien.** [Künstler-Stipendien.] Wir lesen in der amtlichen Wiener Zeitung: In dem Staatsvoranschlage für das laufende Jahr ist der Betrag von 15,000 Gulden bewilligt, welcher seiner Bestimmung zufolge in erster Richtung zu Aufträgen auf dem Gebiete der bildenden Kunst, dann zur Gewährung von Pensionen an Künstler, welche bereits Verdienstliches geleistet haben, und schliesslich zur Ertheilung von Stipendien an mittellose, aber hoffnungsvolle Künstler verwendet werden soll. Indem der Minister für Cultus und Unterricht sich vorbehält, Kunstaufträge zur Herstellung öffentlicher Werke auf dem Gebiete der figuralen Plastik und der Historienmalerei zu ertheilen und bezüglich der Gewährung von Pensionen auch ohne Rücksicht auf specielle Bewerbungen vorzugehen, werden alle Künstler aus dem Bereiche der Dichtkunst, Musik und der bildenden Künste (Baukunst, Bildhauerei und Malerei) aus den im Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern, welche auf Zuwendung eines Stipendiums Anspruch zu haben glauben, aufgefordert, sich diesfalls bis 30. Juni d. J. bei den betreffenden Länderstellen in Bewerbung zu setzen. Die Gesuche haben zu enthalten: die Darlegung des Bildungsganges und der persönlichen Verhältnisse des Bewerbers, die Angabe der Art und Weise, in welcher derselbe von dem Stipendium zum Zwecke der weiteren Ausbildung Gebrauch machen will, und die Vorlage von Kunstproben des Gesuchstellers.

✱ [Neue Opern.] Die nächste Novität der Komischen Oper zu Wien ist »Die Tochter des Bojaren«, Oper in einem Act von *Ella Adajewsky*, welche am 23. Mai zur ersten Aufführung gelangte. — Von dem Comité des grossherzoglichen Hof- und National-Theaters zu Mannheim ist eine neue Oper von *Hermann Goetz* (Musiklehrer in Zürich): »Die Widerspenstige«, zur Aufführung angekauft worden. Der Text ist dem gleichnamigen Lustspiel Shakespeares nachgebildet. — In Petersburg wurde kürzlich eine vieractige Oper von *P. Tschaikowski*, Professor am Moskauer Conservatorium, unter dem Titel »Der Opritschnik« aufgeführt. Petersburger Blätter bezeichnen das Werk als einen Fortschritt, als eine Schwenkung vom Wagner'schen, in Russland imitirten Recitativstil zur Form in Arie, Duett und Ensemblestücken. Das Libretto ist nach einem gleichnamigen Trauerspiel von Lashetschnikoff verfasst und hat eine Episode aus der russischen Geschichte unter Ivan dem Schrecklichen zum Gegenstande. Die Opritschniki waren eine fliegende Truppe, deren sich Ivan zur Ausführung seiner Pläne in allen Formen zu bedienen pflegte. Die Oper wurde in Petersburg mit grossem Beifalle aufgenommen.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

Ueber die Componisten der Original-Melodien, welche den zehn Ungarischen Tänzen von J. Brahms zu Grunde liegen, geht uns folgende Notiz zu:

Nr. 1. Isteni Csárdás (göttlicher Csárdás) von Pecsenyanski-Sárközy.
- 2. Emma Csárdás von Windt Mór.
- 3. Tolnai lakodalmas (Tolnaer Hochzeitstanz) von Rizner J.
- 4. Kalocsay-emlék (Erinnerung an Kalocsa), Csárdás von Mérty N.
- 5. Bártfai emlék (Erinnerung an Bartfeld), Csárdás von Kéler Béla.
- 6. Rózsa Bokor (Rosen-Strauch), Csárdás von Nittinger Adolf.
- 7. Volks-Csárdás — Componist unbekannt.
- 8. Luiza Csárdás von Frank J.

Nr. 9. Makói Csárdás von Trevnik J.
„ 10. Toinal lakadalmas von Rizner J.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 19. *Sincerus:* Lettre d'un ami. II. (Sur les théâtres lyriques.) — *L. Escudier:* Mes souvenirs. Liszt et Rubini. — *M. de Thémines:* Salon de 1874. i. Coup d'oeil général.

The Athenaeum. Nr. 2428. The Opera season. Sacred Harmonic Society (Sir Michael Costa's oratorio »Naaman«). Concerts. — Nr. 2429. »Les Diamans de la Couronne«. — The music of the future.

Bellini. Firenze. Nr. 18. Cronaca locale.

The Choir. London. Nr. 388. York Diocesan Choral Association. — Worcester Festival. — Music in Scotland, in Ireland, in Liverpool. — Nr. 389. The Irish »Freeman's Journal«, v. Handel. — The Domestic Piano. — Gregorian Choral festival at S. Paul's Cathedral. — *L. Ehlert:* Letters on music. XIV. — The medicinal effects of music.

La Chronique musicale. Dir. A. Heulhard. Nr. 22. *Ad. Jullien:* Mozart et le Nozze di Figaro. Premières représentations à Vienne et à Paris. — *J. B. Wekerlin:* La Collection Philidor au Conservatoire de musique de Paris. — *Jules Bonnassies:* La musique à la Comédie-Française. — *Ch. Barthélemy:* Le réalisme dans l'Opéra comique au XVIII. Siècle. (Contin.) Vadé 1720—1757. — Revue des concerts et des théâtres lyriques.

Dwight's Journal of music. Boston. Vol. 34 Nr. 2. *Jos. Bennett:* The poetic basis of music. (London Musical Times.) — In Weimar with Liszt. (Concl.) — Mr. Horsely's »Comus« and other works. — Russian Life and Manners a National Opera. — »Monotony« of Good Things; The New Music.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 22. *K. B. Stark:* Ueber Kunst u. Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten. (Forts.) — Recensionen. — Nr. 23. *K. B. Stark:* Ueber Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten. (Schl.)

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 19. *Martin Roeder:* Cristo, oratorio in tre parti di Federigo Kiel. — L'Aida e la stampa Berlinese. — Nr. 20. *Giotto:* Effetto della Musica dell' uomo sugli animali. — *G. A. Biaggi:* La musica e le donne. — Nr. 21. La Messa da Requiem di Verdi.

Le Guide musical. Nr. 20. Beethoven, sa sonate dédiée à Kreutzer. (Aus Allgem. Musik. Ztg.) — Nr. 21. *Francesco d'Avila:* Musique cosmique en Flandre. — Une vengeance de Paganini. — François Schott †.

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. 13. *Beniamino Carelli:* Torniamo a cantare, quattro lettere al professore G. A. Biaggi. Lettera terza. — *E. Falucci:* Le Figlie di Ceope (andata in iscena 30 aprile). — Corrispondenza, Notiziario. — Nr. 14. Saverio Mercadante, riproduzione di »Elisa e Claudio« al teatro privato di Palazzo Cassano Serra. — Giovanni Strauss e la sua orchestra in Italie. — *E. Falucci:* Musica vocale per camera, Napoli e Parigi; Ferrara e Cava.

Le Ménestrel. Nr. 24. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. XXXII. Le Nozze di Figaro. — La neuvième symphonie de Beethoven. (Lettre de Charles Gounod à son ami Oscar Comettant). — Nr. 25. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. XXXIII. — *De Retz:* Saison de Londres 4. Corr. — *Arthur Pougin:* La société nationale de musique et le mouvement musical actuel.

Musikzeitung, Allgemeine Deutsche. Nr. 7. Die älteste Musikzeitung. — *J. C. Eschmann:* Ein Hundert Aphorismen f. Clavierlehrer. (Forts. 40—42). — Nr. 8. *R. Musiol:* Plagiat. — *Eschmann:* Ein Hundert Aphorismen f. Clavierlehrer. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 20. *H. Dorn:* Bemerkungen über das Statut der Giacomo Meyerbeer'schen Stiftung für Tonkünstler. — *Max Robert:* Zu Richard Wagner's »Ring der Nibelungen«. — Recensionen. — Nr. 21. »Die Folkunger«, Oper von Edm. Kretschmer, beurtheilt von Dr. *Emil Naumann.* — *F. W. Jähns:* Das Autograph der Ouvertüre zu Weber's »Oberon« in der kaiserl. Bibliothek zu St. Petersburg wieder aufgefunden.

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 18. *Hermann Grieben.* Musikalische Feste am Niederrhein. (Aus dem J. 1874!) — Wie Herr Quanz zu seiner Frau kam. — Strauss' neueste Operette »Die Fledermaus«. — C. M. v. Weber's letzte Tage. — Wagneriana (von H. Dorn). — Nr. 19. Ilma von Murska. (Mit Portr.) — Robert Emmerich.

The Orchestra. London. Nr. 553. The Paris Opera. The Havane Opera catastrophe. — An American oratorio (»St. Peter« composed by Mr. John K. Paine). — Re-scoring Beethoven (für Wagner's Bearbeitung der 9. Symphonie!). — Mental physiology in composers. — Nr. 554. Accompaniment (by W. H. Daniells in the Worcester Palladium). — St. Augustin in St. Paul's. — A Philadelphian chef d'oeuvre (Mr. Bonawitz's »Bride of Messina«). — Nr. 555. Honour to Balfe. — Hanging the organists. — The pathological use of music. — Handel in Dublin. — The production of tone. — Mr. Brinley Richards's lecture.

Die Sängerhalle. Nr. 10. Das XXV. Stiftungsfest des Mannheimer Sängerbundes am 17., 18. u. 19. Jan. 1874. — Männerchöre von Karl Appel.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 23. *P(ohl):* »Der König hat's gesagt«, komische Oper in drei Acten von Edmund Gondinet, Musik von Leo Delibes. Erste Wiener Aufführung in der »Komischen Oper« am 20. April 1874. — Nr. 24. Recensionen. — Nr. 25. *P(ohl):* Aida. Oper in vier Acten. Text von Antonio Ghislanzoni, Musik von Giuseppe Verdi. Erste Wiener Aufführung im kais. Hofopern-theater am 29. April 1874. — Nr. 26. Der Opritschnik. Oper in vier Acten u. fünf Bildern. Musik von Tschaikowsky. Zum ersten Male aufgef. im Marientheater zu St. Petersburg am 24. April 1874.

The musical Standard. Nr. 511. »Gregorian«-Festival at St. Paul's.

The musical Times. Nr. 375. *George Atkins:* On modes and tones. — Reviews. — *Kate C. Field:* The poetic basis.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 20. *H. v. Wolzogen:* Elementarlehre und Principienstreit. Betrachtungen bei Gelegenheit einer Anzeige. — *W. Tappert:* Teufelsmusik. — Nr. 21. *W. Tappert:* Die Lieblinge der dramat. Componisten. (Forts.) V. Medea. VI. Demophoon. VII. Sappho. — Kritik.

Zeitschrift. Neue, für Musik. Nr. 19. Recensionen (über W. Langhans' »Die königl. Hochschule f. Musik in Berlin«). — Edmund v. Michalovich. — Nr. 20. Recensionen (L. Nohl's Beethoven, Liszt, Wagner). — Michalovich (Schl.). — Nr. 21. Recensionen (über Carl Wilhelm's Lieder u. Gesänge, Nohl's Beethoven, Liszt, Wagner).

Wiener Abendpost. Nr. 117. 23/5. *A. W. Ambros:* Auber's »La part du diable« in der Komischen Oper in Wien.

Die Grenzboten. Nr. 17. *H. M. Schletterer:* Mendelssohn's Lieder für Männerstimmen. — Nr. 19. 20. *L. Nohl:* Aus Beethoven's späterem Leben. Entstehung und Art der grossen Messe.

Neue evangel. Kirchenzeitung, von Messner. Nr. 14. *L. Meinardus:* Zur Liturgie.

Neue fr. Presse. Wien. Nr. 3477. 1/5. *H. Wittmann:* »Aida«. Grosse Oper in vier Acten von Giuseppe Verdi. Zum erstenmale aufgeführt im k. k. Hofoperntheater am 29. April 1874.

Sonntags-Blatt. Red. Liebetreu. Nr. 16. Franz Schubert.

Zeitschrift f. d. gesammten Naturwissenschaften. 8. Bd. December 1873. *G. Schubring:* Das Kunstpedal an Clavierinstrumenten erfunden von Ed. Zacharise in seinem akust. Wirkungen dargestellt.

Deutsche Zeitung. Wien. Nr. 837. Abendbl. 2/5. *Franz Gehring:* »Aida« von Verdi. Erste Aufführung in Wien den 29. April 1874.

Kritiken erschienen über:

Spitta, Joh. Seb. Bach. I. Bd. (Lit. Centralblatt. Nr. 20.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Azevedo. — Les doubles croches malades, petite revue bimensueile de critique musicale; par *Alexis Azevedo.* Nr. 1. 3 avril 1874. Paris, imp. Soubie; 56, rue Blanche. In-32, 32 p. Abonn.: Paris, 7 fr. étranger, le port en sus. Un numéro 20 et 25 c. Parait les 3 et 20 de chaque mois.

Bongiovanni (Vincenzo). Grammatica musicale. Palermo 1874, tipografia Barcellona. In-8⁰, VIII, 152 p. L. 3, 25.

Engel, G. — Die Consonanten der deutschen Sprache. Erster theoretischer Theil. Ein Beitrag zur Lehre von der Gesang- u. Rede-Kunst. Von *Gustav Engel.* Berlin, Verlag von C. A. Challier & Co. 1874. gr. 8⁰. 2 Bll. 111 S. Mk. 2. — Zweiter, praktischer Theil. Consonanten-Tabellen für die deutsche Sprache zum Gebrauch beim Gesang- und Declamations-Studium. V. ds. Ebds. 1874. Querfolio. 29 S. Mk. 1, 50.

Folegatti (Ercole). Storia del Violino e dell Archetto. Bologna 1873, tip. Fava e Garagnani. In-16⁰, 54 p. L. 1.

Meinardus, L. — Ein Jugendleben. Herausgegeben von *Ludwig Meinardus.* 2. Bd. Kreuz- und Querzüge. — Vor Anker. Gotha, Fr. A. Perthes. 1874. gr. 8⁰. 4 Bll., 511 S. Mk. 7, 20.

Meindre. — Méthode élémentaire et complète pour l'accompagnement du plain-chant, spécialement destinée aux ecclésiastiques et aux élèves des séminaires et des maitrises; par l'abbé *F. Meindre,* ancien maître de chapelle à la cathédrale d'Agen. 5ᵉ édition, revue par l'auteur. Paris, imp. Nohiet; lib. Repos. In 12⁰, 207 p. 3 fr. (24 mars.)

Pepoli (Carlo). — Di taluni canti dei popoli. Discorso Accademico. Bologna, 1873. Società tipografica dei Compositori. In-16⁰, 33 p. (Edizione di soli 100 esemplari.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 10. Juni 1874. **Nr. 23.** IX. Jahrgang.

Das 51. niederrheinische Musikfest in Köln
am 24., 25. und 26. Mai 1874.

Man hat oft gesagt, dass die nun in das zweite halbe Jahrhundert ihres Bestehens eingetretenen niederrheinischen Musikfeste im Laufe der Zeit einen Theil ihrer Zugkraft eingebüsst hätten. Das Kölner Pfingstfest hat aber bewiesen, dass dies durchaus nicht der Fall ist. Das wohlbegründete Interesse an der Vereinigung einzelner tüchtiger Orchesterkräfte zu einem vollkommenen Ganzen, sowie die Möglichkeit, die bedeutendsten Solokräfte der Gegenwart auf einen Punkt zu sammeln, sichern für sich allein diesen Pfingstfesten ihre Anziehungskraft für alle Zeiten. Ein Musikfest-Orchester, aus lauter Künstlern bestehend, die aus allen Himmelsgegenden zusammenkommen, um wirkliche Muster-Aufführungen zu veranstalten, wie sie in dieser Vollendung nur hier zu ermöglichen sind, ein solches Orchester hat wirkliche Anziehungskraft und auf die allgemeine musikalische Bildung einen Einfluss, der auf zahlreiche Kreise nachhaltend wirkt. Dasselbe gilt von dem Congresse der namhaftesten Solisten. Die Chöre dagegen haben meines Erachtens schon lange aufgehört, dasjenige Element zu sein, welches diesen Festen die Dauer eines zweiten halben Jahrhunderts verspricht. Die Musikfestchöre sind schon oft nichts weniger als Musterchöre gewesen; wer erinnert sich nicht noch vom Musikfest des Jahres 1872 in Düsseldorf der wahrhaft jammervollen Aufführungen des Rubinstein'schen »Thurms zu Babel« und der Bach'schen Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss!« Wenn Rubinstein damals sein Befremden über diese »berühmten rheinischen Chöre« ausgesprochen hat, so hat er jedenfalls nicht gewusst, dass ein Musikfest der allerungünstigste Boden ist, um ein neues Werk zum ersten Mal aufzuführen. Die Concertchöre der einzelnen rheinischen Städte sind mit der Zeit so gross und bedeutend geworden, dass es kaum mehr der Musikfeste bedarf, um grosse Werke würdig und mit grossen Massen aufzuführen. Daher kommt es, dass das Hauptcontingent zu den Chören jedesmal die drei Städte Köln, Düsseldorf und Aachen stellen und — dass der Erfolg der Chöre jedesmal davon abhängt, ob die Musikdirectoren dieser drei Städte Lust und Talent haben, die betreffenden Werke tüchtig einzustudiren. Der diesmalige Festort Köln stellte von 188 im Textbuche aufgeführten Sopranstimmen 128, von 141 Alt 102, von 90 Tenor 54, von 133 Bass 82, in Summa von 552 Stimmen 366. Von den ausser Köln wohnenden 186 dürfen 20 Procent in Abzug gebracht werden, die sich unterschrieben hatten, aber nicht gekommen sind, bleiben also noch 150 Stimmen; hiervon kommen auf Bonn 50, auf Düsseldorf 30, auf Aachen 20 und auf 44 andere Orte je eine oder zwei Stimmen! Ganz anders stellt sich das Verhältniss im Orchester; von 140 Instrumentalisten kommen nur 70 auf Köln, die ganze andere Hälfte auf andere Städte. Hier erst ist von einem Congress, von einem wirklichen Musikfest die Rede, welches, nicht wie die Chöre, von, sondern entsprechend der bei der Gründung maassgebend gewesenen Ideen in Köln (resp. Düsseldorf, Aachen) gefeiert wird. Für die Qualität der Chorleistungen würde es ein Glück sein, wenn eine grössere Betheiligung anderer Städte möglich wäre; wie die Sachen jetzt stehen, ist zu befürchten, dass von den meisten der von auswärts herbeigekommenen Mitwirkenden tüchtige Vorproben nicht haben stattfinden können, weil den Musikdirectoren der verschiedenen Städte nicht zugemuthet werden kann, mit einer handvoll Leute Werke, wie z. B. das Triumphlied von Brahms zu studiren. Viele grosse Städte des Niederrheins haben sich, entweder weil sie nicht eingeladen waren oder aus Mangel an Interesse überhaupt nicht betheiligt, — sie haben eben bei sich zu Hause Aufführungen, die durch die Einheitlichkeit der Leitung und durch die leichtere Möglichkeit der Vorproben die Leistungsfähigkeit der Musikfestchöre überbieten. Eine Reform wäre denkbar, wenn die aufzuführenden grossen Chorwerke 6 Monate vor dem Feste ausgewählt und bekannt gemacht und das Recht der Betheiligung auf die bedeutenderen Städte ausgedehnt würde. So wäre die Möglichkeit gegeben, jene Werke mit Musse einzustudiren und zuerst mal bei sich aufzuführen. Es würde dann nur einer Rundreise des betreffenden Festdirigenten kurz vor dem Feste bedürfen, um eine Uebereinstimmung in den Tempi etc. herbeizuführen. Auf diese Weise liesse sich ein wirklich imposanter Musikfest-Chor schaffen. Ich will übrigens die Frage nur hiermit angeregt haben, ohne sie erschöpfend zu behandeln.

Was wir also in den schönen Pfingsttagen im Gürzenich singen hörten, waren überwiegend Kölner Chöre, und da die Leistungen ganz vortrefflich waren, so dürfen die Damen und Herren aus Köln, an der Spitze Herr Kapellmeister Dr. Hiller, mit besonderer Befriedigung auf das Fest zurückblicken. Es war in der That keine kleine Aufgabe, zwei grosse Oratorien, und noch ein schwieriges Chorstück dazu, in wenigen Wochen bis zu einem solchen Grade von Sicherheit einzustudiren, und

es gebührt Allen der wärmste Dank für den Fleiss, mit dem sie ihre Aufgabe zu Ende geführt. Freilich, absolut untadelhaft in Bezug auf die Wirkung waren die Chöre nicht, sie konnten es nicht sein. Die oben berührte mangelhafte Organisation steht einer Massenentfaltung von Stimmkräften, die erforderlich ist, um in dem akustisch undankbaren Raum des Gürzenich zur Geltung zu kommen, entschieden entgegen. Der Chor war eben nicht stark genug, namentlich die Männerstimmen, die z. B. bei dem Babylonischen Kriegerchor in Hiller's »Zerstörung« fast gänzlich vom Blech verdeckt wurden.

Aber nicht nur die Leistungen der Chöre, sondern alle Factoren des Festes haben das Durchschnitts-Niveau früherer Musikfeste zum Theil um ein Beträchtliches überragt. Nur im Einzelnen hätte ich Einwendungen zu machen. Bei einem so grossen Apparate, wie er für ein Musikfest nöthig ist, ist es freilich zu natürlich, dass es manchmal geht wie bei dem Bauen eines Hauses: wenn das Gebäude dasteht, so finden sich die Steine des Anstosses von selber; andere Leute hätten es vielleicht auch nicht besser gemacht. Aber das schliesst nicht aus, dass unseren Musikfesten durch eine wohlwollende Kritik, welche aber oberflächliche, wegwerfende Beurtheilungen zurückweist, nur gefördert werden können. Ein Unparteiischer ist besser im Stande nützliche Winke zu geben, als Einer, der mitten in der Sache steht.

Der erste Tag, Sonntag 24. Mai, brachte — zum ersten Mal wieder seit 1860 — *Händel's* Samson und das Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester von *Johannes Brahms*. Ein Musikfest ohne Händel ist fast undenkbar und wird es noch lange sein, wie Ihr vorigjähriger Berichterstatter (dessen Abwesenheit ich bedauert habe) ganz richtig motivirt hat: Im Gegensatz zu dem in demselben Jahre (1741) entstandenen »Messias« trägt das Oratorium »Samson« einen ausgeprägt epischen und zugleich dramatischen Charakter, und immer wieder übt die prächtige Gestaltung dieser Chöre und Arien, denen der Altmeister mit den einfachsten Mitteln die verschiedenste der jedesmaligen Situation angemessene charakteristische Färbung zu geben weiss, ihren alten Zauber, — trotz des zuweilen ermüdend wirkenden ausgeprägten Stils, der in allen Situationen, seien sie lyrisch, episch oder dramatisch, als Händel eigenthümlich immer wiederkehrt. (So sind z. B. die letzten 7 Takte des schönen an den Schlusschor der Passion erinnernden Chores »Blüh auf deinem Grabe hier« weiter nichts als eine schablonenhafte Schlusscadenz, wie sie bei Händel so oft vorkommt.) Die an der Partitur der »Deutschen Händel-Gesellschaft« vorgenommenen Kürzungen, namentlich der ersten beiden Acte, sind vollkommen gerechtfertigt, da sie mit discreter Hand vorgenommen sind und das Ganze auf ein deutschen Nerven angemesseneres Quantum reduciren. Im ersten Act war in der ersten Scene das Priesterfest des Gottes Dagon gekürzt, die Schlussarie des Samson ganz gestrichen; in der zweiten Scene waren die Recitative zwischen Samson und Micha, in der dritten Scene die Recitative zwischen Manach und Samson sehr gekürzt. Im zweiten Acte, erste Scene fehlte die ganze Einleitung (S. 103—109 der Partitur), in der zweiten und vierten Scene war der Dialog zwischen Samson und Delila, sowie zwischen Samson und Harapha auf das Nothwendigste reducirt; in der dritten Scene war der grosse Chor »der Rathschluss Gottes« ausgelassen. Die Kürzungen im dritten Acte waren unbedeutend, in der ersten Scene nur ein paar Takte Recitative, die Arie des Micha »Der Heil'ge Israels« und der kleine Chor »An Ruhm und Ehre reich«. Die zweite und dritte Scene wurden vollständig gemacht bis auf wenige Takte Recitative (S. 243 und 268). Diese Auslassungen, welche zum Theil von Händel selbst als wünschenswerth bezeichnet sind (die betreffenden Recitative wurden zu Händel's Zeit nur des Zusammenhangs wegen in das Textbuch aufgenommen, aber nicht gesungen) sind genügend und dürfen, ohne den Zusammenhang zu stören, nicht weiter ausgedehnt werden. Mit Bedauern sah ich, dass sich der Litolff'sche Clavierauszug in manche Hände verirrt hatte; derselbe ist ein Abklatsch der alten, schlechten Mosel'schen Bearbeitung, in welcher das Bedürfniss nach Kürzungen alle anderen Rücksichten — textliche wie musikalische — bei Seite gesetzt und einen vollständig verstümmelten Samson hergestellt hat. Die prächtige Scene mit Harapha fehlt gänzlich, nur die Chöre sind vollständig. — Ein wesentliches Verdienst um die Aufführung hat sich Kapellmeister Karl Müller in Frankfurt a. M. durch seine discret und mit feiner Berechnung der Effecte gemachte ergänzende Instrumentation erworben. Hoffentlich wird dieselbe bei künftigen Aufführungen (neben den diesmaligen Kürzungen) maassgebend sein. Der alte theoretische Streit, ob die Pietät gegen die alten Meister solche Zuthaten erlaubt, wird sich endlich praktisch dahin erledigen, dass der gesunde musikalische Sinn sich in jedem einzelnen Falle gegen das »zu viel«, namentlich gegen jede Verlegung des Schwerpunkts aus dem Vocalen in das Instrumentale abwehrend verhalten wird. Wenn die Gegner ergänzender Instrumentirungen geltend machen, Händel habe selbst an der Orgel begleitet, und man solle eine neue Orgelbegleitung entweder improvisiren oder neu componiren, so ist das letztere eine Concession, die das Princip über den Haufen wirft. Wird überhaupt einmal neu componirt, so ist es unwesentlich, ob das Neue durch Orgelpfeifen oder durch selbständige Instrumente zu Gehör kommt. Wie aber, wenn eine Händel'sche Instrumentirung existirt hätte und verloren gegangen wäre?*)

Die Aufführung selbst war ganz prächtig, die Chöre vortrefflich einstudirt in Allem, was an Reinheit und Präcision erreichbar war. Auch die Vortragsnüancen waren gut vorbereitet, und es gereicht Hiller zur Ehre, dass er über seinem Lieblingskinde — »der Zerstörung« — die Vorbereitung zum »Samson« nicht hintangesetzt hatte. Weshalb Hiller fast sämmtliche Tempi verschleppte, weiss ich nicht; geschah es, um den Chören mehr Würde und Erhabenheit aufzuprägen, oder um den Sängern bei ihren Sechszehnteln Erleichterung zu schaffen? Am meisten störte das Tempo in der Fuge des Chores »O erst geschaffner Strahl« an der Stelle »O gieb dem Helden«; hier ist (im Gegensatz zu Mosel, der sogar *presto* vorschreibt) gar kein Tempo vorgeschrieben, ausser im Anfang *tempo ordinario*; aber das Stück geht in Vierteln, und eine Beschleunigung scheint geboten. — Dass das Orchester über alles Lob erhaben war, versteht sich bei solchen Kräften eigentlich ganz von selbst. Gleich die Einleitungs-Symphonie mit ihrem *Pomposo* nebst anschliessendem *Allegro* liess eine auserwählte Gesellschaft erkennen. Der Trauermarsch, von Händel selbst aus seinem »Saul« in den »Samson« übertragen und zwar von C-dur nach D-dur, war eine schöne Leistung der Bläser; auch verdient die schwierige, sich in höchster Tonlage bewegende concertirende Trompetenpartie in der Arie der Israelitin eine besondere Erwähnung, da dieselbe von einem Kölner, Herrn Bock, mit erstaunlicher Bravour und Sicherheit ausgeführt wurde. (Der ursprünglich für »Samson« bestimmte Trauermarsch befindet sich als Anhang in der Partitur der Händelgesellschaft.)

---

*) Die hier dargelegten Anschauungen widersprechen dem von dieser Zeitung stets vertretenen Principe, Händel'sche Werke möglichst in Originalgestalt aufzuführen. — Wir können schon mittheilen, dass ein bedeutender Musiker seine langjährigen Studien und praktischen Erfahrungen bei Aufführungen Händel'scher Werke in einer Broschüre baldigst darlegen und in derselben diese Frage endgültig erledigen wird. *Die Red.*

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Werke von Theodor Kirchner.

1) Dem Andenken Mendelssohn's. **Lieder ohne Worte** für Clavier von **Theodor Kirchner.** Op. 13. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1872. Folio. (V.-N. 725.) 26 S. Pr. Mk. 4.

2) **Fantasiestücke** für Pianoforte von **Theodor Kirchner.** Op. 14. Ebds. 1873. (726 abc.) 3 Hefte. Folio. 15, 15, 17 S. Pr. à Mk. 3.

H. D. Mit lebhafter Freude nehmen wir beim Anblicke der oben verzeichneten Clavierstücke wahr, dass Theodor Kirchner nach langer Unterbrechung wenigstens einmal wieder einen Anfang gemacht hat, die musikalischen Gedanken, die ihm ohne Zweifel reich und mannigfach zuströmen, auch Anderen in künstlerischer Form mitzutheilen. Denn wie sollen Geschmacklosigkeit und Oberflächlichkeit schwinden, wenn nicht die Berufenen das Wort erheben? Und in die Reihe der zumeist Berufenen hatte sich Kirchner schon vor über zwei Jahrzehnten durch seine Clavier- und Gesangstücke gestellt; aber seit mehr wie einem Jahrzehnt war seine Muse verstummt. Zum Glücke war sie nicht von ihm gewichen; das beweisen seine neuen Arbeiten, die sich der Erfindung nach durchweg auf der Höhe der früheren, von der musikalischen Welt längst gekannten und geschätzten Werke halten, hinsichtlich der künstlerischen Behandlung aber in mancher Hinsicht einen Fortschritt bezeichnen.

Ueber jene früheren Werke (sie reichen bis zur Opuszahl 10) haben wir vor einer Reihe von Jahren uns ausführlicher auszusprechen Gelegenheit genommen; man findet unsere desfallsigen Erörterungen in den »Ergänzungsblättern zur Kenntniss der Gegenwart«, Bd. 3 S. 741. Wir erkannten in ihm einen mit Schumann in Ausdruck und Gestaltung verwandten, doch auch diesem Meister gegenüber nach Empfindung und Erfindung selbständigen Künstler, durch Kenntniss und Studium befähigt, die Mittel seiner Kunst seinem reichbewegten Seelenleben dienstbar zu machen. Weichheit, anmuthige Träumerei, daneben aber auch begeisterter Jubel und mitunter stark erregte Leidenschaft bildeten den vorwiegenden Inhalt seiner Tongebilde; in dem Ausdruck dieser Stimmungen weiss er die feste Kunstform zu wahren, weiss das Tonmaterial namentlich nach der harmonischen, modulatorischen Seite mit Meisterschaft zu beherrschen und zu fein nüancirter Sprache der Affecte zu erheben — in letzterer Hinsicht mitunter den Meister überbietend und in kühnen Combinationen die Grenze des Zulässigen streifend, wobei der melodische Gedanke zuweilen Mühe hatte, mit eindringlicher, fassbarer Bestimmtheit sich kenntlich zu machen. Ueberall wird dem instrumentalen Elemente, auch in den Liedern und deren Begleitung, eine besondere Sorge zugewendet. Wir stimmen nicht ein in das von einer gewissen Seite mit Vorliebe ausgesprochene Klagen, dass in der Pflege der instrumentalen Seite unserer Kunst ein Verfall derselben sich erkennen lasse; wir haben zu öfteren Malen die Ansicht vertreten und halten an derselben fest, dass der Gehalt der Tonkunst in den Tönen und nicht in den Worten liegt, dass demnach die Instrumentalmusik ihre selbständige Berechtigung hat und ihre Ausbildung durch Beethoven und seine Nachfolger als eine naturgemässe Entwickelung, nicht als ein Abfall von derselben zu betrachten sei. Das schliesst aber nicht aus, dass die einzelnen Gattungen der Kunst, und namentlich die, worin die menschliche Stimme das herrschende Tonmittel ist, und welche zu diesem Zwecke eine Verbindung mit der Poesie eingeht, ihre besonderen nicht zu umgehenden Regeln haben, und der Gesangscomponist wird dem Verständnisse und dem Eindrucke seiner Gebilde selbst im Wege stehen, wenn er diese Regeln nicht innehält.

Wir haben uns zu fragen, wie die neuen, oben verzeichneten Erzeugnisse der Kirchner'schen Muse zu dem allgemeinen Bilde sich verhalten, welches wir uns aus seinen ersten Werken von ihm machten, und können diese Frage sogleich damit beantworten, dass sie dasselbe in jeder Beziehung treu wiedergeben. Der Componist äussert sich so ziemlich in denselben Gattungen und Formen der Claviermusik, wie ehemals; in diesen erschien er uns schon damals in gewisser Weise fertig, die Kunstmittel sicher beherrschend und in bestimmt ausgeprägter Individualität. Wir werden daher eine eigentliche Steigerung der productiven Kraft nicht erwarten; dagegen ist das Bild nach verschiedenen Seiten hin reicher, und in mancher Hinsicht klarer geworden; während sich nach der Seite fester künstlerischer Gestaltung und bestimmt fassbarer Melodik, besonders gegenüber den unter seinen früheren Arbeiten zuletzt hervorgetretenen Stücken ein entschiedener Fortschritt wahrnehmen lässt. Namentlich aber berührt es wohlthuend, auch hier in den Tongebilden ganz die unmittelbare Sprache des zart und lebhaft empfindenden Gemüthes zu vernehmen, fern von jedem Zwecke durch erborgte Effecte zu gewinnen oder durch inhaltsleere Phrasen zu täuschen. Die Wahrheit erfreut und erwärmt allenthalben, und nicht am wenigsten in der Kunst.

Die Lieder ohne Worte sind »dem Andenken Mendelssohn's« gewidmet, dem Begründer der Gattung, und erweisen sich des edlen, ihnen vorgesetzten Namens durchaus würdig. Mehrere derselben zeigen in dem edlen Zuge der Melodie, der anmuthigen Begleitung ganz den Geist des Meisters, ohne darum in der romantischen Färbung der Modulation und des ganzen Charakters die Individualität des Künstlers zu verleugnen. Andere Stücke der Sammlung, für die Kenntniss des Componisten und auch selbständig von gleichem Interesse, scheinen uns doch nicht zu dem Titel zu passen und vielmehr die Ueberschrift Fantasiestücke, ganz wie die gleich zu besprechenden, zu verdienen, da die Gedanken in denselben, wenn auch bestimmt genug ausgeprägt, doch nicht eigentlich liedmässig genannt werden können. Denn bei dem Ausdrucke »Lied ohne Worte« denken wir uns doch etwas von der Regel Abweichendes, und gehen von der Voraussetzung aus, dass zu dem Begriffe des Liedes im eigentlichen Sinne das Wort gehört; wir entschlagen uns daher auch nicht der Forderung des Singbaren, und können den Ausdruck nicht richtig finden, wo diese Forderung nicht erfüllt ist. Diese theoretische Betrachtung thut natürlich dem musikalischen Gehalte der berührten Stücke keinen Eintrag; es finden sich vielleicht gerade die besten und interessantesten Stücke der Sammlung unter denselben; wir glaubten es nur der Deutlichkeit wegen hier bemerken zu müssen.

Zu der ersteren Gattung gehörten von den Stücken Nr. 1, 2 und das letzte; die übrigen tragen mehr oder weniger den Stempel der zweiten. Unter jenen zeichnet sich namentlich das zweite (As-dur $^6/_8$, *Allegretto cantabile*) aus durch liebenswürdige Anmuth des Ausdruckes und zauberischen Reiz des Klanges. Zwei Stimmen wechseln fortwährend, von harmonischen Sechzehntelgängen umspielt (dem bekannten Mendelssohn'schen Duette äusserlich vergleichbar) und wiegen uns in freundliche hoffende Stimmung ein; zu Anfang des zweiten Theiles wird der Charakter etwas erregter, um aber bald in den Anfangston zurückzukehren. Gehaltenes, edles Pathos, in den überraschenden Harmoniefolgen stellenweise schmerzlich erregt, spricht aus dem ersten Stücke (F-moll $^2/_2$, *Largo ma non troppo*), in welchem vielleicht die Wiederkehr der gleichgebildeten zweitaktigen rhythmischen Periode einmal unterbrochen sein dürfte, um dem Eindrucke einer gewissen Monotonie sicherer vorzubeugen. Das letzte (siebente) Stück (B-moll $^3/_4$, *Malincolico*) spricht in kurzer (zweitheiliger) Form eine tiefe Melancholie in einer ausdrucksvoll getragenen,

von weiten arpeggirten Accorden begleiteten Melodie aus. Die Stücke der zweiten Art übertreffen zum Theil die ersten an ergreifender Fülle des Ausdruckes. So darf z. B. Nr. 3 ($^3/_4$ As-dur, *Allegro*) den besseren Schumann'schen Stücken dieser Gattung unbedenklich zur Seite gestellt werden; hervorragend durch Schwung der Empfindung, Fluss der Gedanken, Feinheit des harmonischen Gewebes und der Stimmführung, würde es allein genügen, Kirchner's hohe Begabung für diese Gattung ins Licht zu stellen. Nr. 4 (As-dur $^2/_4$, *Animato*) bringt ein festes, frohes Motiv:



von weiten harmonischen Gängen umkleidet, in hübsch steigender und fallender Entwickelung; die Uebergänge der Harmonien sind stellenweise etwas gewagt und bedenklich (Seite 14, viertes System). Sehr fest und energisch geht wieder das folgende Stück einher (F-moll $^4/_4$, *Agitato con passione*), die leidenschaftliche Erregung wird durch einen milden Zwischensatz von eigenthümlichem Ausdrucke, namentlich in der Modulation, hübsch unterbrochen. Das sechste Stück (D-moll $^4/_4$, *con affetto*) leidet mehr wie die übrigen an dem Mangel klar ausgeprägter Gedanken, welcher durch einige überraschende Wirkungen nicht ersetzt wird. Der Gesammteindruck der Stücke aber ist ein durchweg erfreulicher, und wir erhalten sowohl von dem Künstler ein deutlicheres, nach verschiedener Richtung hin vervollständigtes Bild, als eine werthvolle und tüchtige Bereicherung der Pianofortemusik, welche Hunderte ephemerer Erzeugnisse aufwiegt. Der Werth wird noch erhöht durch den Umstand, dass die Stücke, von einem gewiegten Clavierspieler geschrieben, auch technisch in hohem Grade instructiv sind.

Dies Urtheil findet ohne erhebliche Modification Anwendung auf die Fantasiestücke Op. 14, drei Hefte, der Prinzessin Marie von Sachsen-Meiningen gewidmet. Es sind in diesen Heften im Ganzen 9 Stücke verschiedenen Charakters enthalten, die uns nach verschiedener Richtung hin in den Gemüthszustand des Componisten blicken lassen, und, was mehr ist, seine Fähigkeit, einzelne Affecte desselben in künstlerischer Form zu klarer Anschauung zu bringen, documentiren. Die Ueberschriften, welche den Stücken gegeben sind, bezeichnen nur einfach die Eigenschaft desselben und geben keine weitere poetische Hindeutung auf den Inhalt: eine Zurückhaltung, welche gegenüber den Abwegen, in die Andere in verkehrter Nachahmung Schumann's gerathen sind, durchaus zu billigen ist. Nr. 1. »Marsch« (C-dur $^4/_4$) ist ein markirtes, scharf accentuirtes Stück von festlichem, frohem Charakter, etwa dem Schumann'schen »Geburtstagsmarsche« vergleichbar, nur weiter ausgeführt, und reicher in der Harmonik. Mannigfaltigkeit und Contrast bringt das Trio (F-dur, etwas langsamer), nachdenklich beginnend, zu lebhafter Erregung sich steigernd und dann mit längerer Vorbereitung und einigem Kraftaufwande in den Marsch zurückleitend. Hübsch contrastirt gegen diesen Marsch das zart gewobene Albumblatt (Nr. 2. As-dur $^2/_4$), leise Achtelgänge in verschiedenen Stimmen, von arpeggirten Accorden begleitet, in verschiedenen scheinbar weitabliegenden Tonarten sich ergehend, eine sanfte Träumerei, stellenweise sehr an Schumann erinnernd. Einen starken Contrast bildet wiederum Nr. 3 (Capriccioso, C-dur $^3/_4$, *Allegro giusto*): kurze Motive, rasches Hingeben über ein weites Tongebiet, rasche Accordwechsel, alles athmet Heftigkeit und Unzufriedenheit, die in dem Trio (A-moll) zwar etwas längere Motive, aber doch keine eigentliche Beruhigung gestattet. Namentlich erhöht eine an bestimmten Stellen sich wiederholende eilende Figur in einer fast humoristischen Weise diesen Charakter eigensinnigen Unmuthes. Durch melodischen Reiz hebt sich nun Nr. 4 (das erste Stück des zweiten Heftes) hervor, Nocturne (B-moll $^3/_8$), einfach, getragen, schwermüthig:



eine sich gleichbleibende Stimmung verfolgend und ausschöpfend, in derselben Feinheit der musikalischen Behandlung, wie sie der Componist allenthalben zu erkennen giebt. Nr. 5 (Präludium, Fis-moll $^2/_4$, *Agitato con passione*) entschuldigt durch die in der Ueberschrift enthaltene Absicht einigermaassen den Mangel conciser Gedanken; wesentlich geistreich verwebtes, lebhaft bewegtes Figurenwerk, neben welchem kurze Motive erscheinen und verschwinden. Besonders anziehend durch eigenthümlichen Gehalt, durch eine lebhaft erregte Stimmung, ausgeprägte und dabei leicht zugängliche Motive, durch einen unaufhaltsamen Zug gleichmässiger Entwickelung ist Nr. 6. Novellette (Des-dur $^3/_4$, *Allegro risoluto, ma non troppo*), welches Stück uns für die Weise des Componisten besonders charakteristisch scheint und Jeden durch den frischen Zug der Empfindung ergreifen wird, nicht minder durch die Mannigfaltigkeit und das Interesse der harmonischen Verarbeitung und Weiterführung:



In hübscher Klangwirkung contrastirt mit dem Hauptsatze das Trio (Fis-moll), in welchem lebhafte Sechzehntelfiguren dem straffen Rhythmus des Hauptsatzes sich gegenüberstellen, stellenweise mit demselben sich mischen. Das ganze ist ein nach jeder Hinsicht ansprechendes, erfreuliches Stück.

Die Nummern des letzten Heftes enthalten in verschiedener Weise dieselben Vorzüge; Nr. 7 (Studie, C-dur $^3/_4$, *Agitato*)

eignet sich neben dem musikalischen Gehalte wiederum wesentlich auch zu instructivem Zweck; Nr. 8 (Scherzo, G-moll $^3/_4$, *Allegro*) führt in geschickter Verarbeitung ein auch bei Schumann nicht seltenes rhythmisches Motiv durch und gewinnt durch den Charakter einer gewissen schwebenden Leichtigkeit, kommt aber dem Vorbilde an melodischem Gehalte doch nicht gleich und muthet stellenweise durch zu schroffe Uebergänge und zerflossene Rhythmen etwas spröde an. Die Sammlung wird abgeschlossen durch eine Polonaise (G-moll $^3/_4$, *Moderato*), in welcher der Componist die ihm eigenthümliche Motivbildung und Harmonik diesem gravitätischen Tanzrhythmus mit Glück dienstbar macht.

Der Gesammteindruck der beiden Sammlungen ist, von Einzelheiten, die wir speciell nannten, abgesehen, ein solcher, dass die in ihnen enthaltenen Stücke durch Feinheit der technischen und tonlichen Behandlung, sowie durch Wahrheit und Eigenartigkeit der Erfindung das meiste, was in der Gegenwart geschrieben, weit hinter sich lassen, dass aus ihnen ein tief und wahr empfindender und seine Kunst leicht und frei beherrschender Künstlergeist zu uns spricht, der, wenn auch erkennbar, unter Schumann'schem Einflusse entwickelt und gebildet, sich doch auch neben diesem grossen Vorbilde durch selbständige Begabung und tüchtige Studien zu einer ausgeprägten Individualität durchgebildet hat.

Wir können nur wünschen, dass dem glücklichen Wiederanfang von Kirchner's productiver Thätigkeit ein gleich erfreulicher Fortgang folgen möge, und sehen jedem Erzeugnisse seiner Feder mit Freude und Erwartung entgegen.

Die Hefte sind mit Geschmack und Eleganz ausgestattet, wie wir dies von der bewährten Verlagshandlung längst gewohnt sind.

Rückblick auf die Musikinstrumente der Wiener Weltausstellung.*)

(Schluss aus Nr. 21.)

Die Vervollkommnung der Blechinstrumente ist zu einem staunenswerthen Grade vorgeschritten, namentlich in Oesterreich, wo der unermüdliche Czerveny (Königsgrätz) auf immer neue Feinheiten sinnt. Trompete und Horn sind so gelenkig geworden, dass man heutzutag auf ihnen alles, was überhaupt innerhalb ihres Tonumfangs liegt, mit Leichtigkeit ausführen kann. Die gesteigerte Leistungsfähigkeit der ursprünglich auf wenige Naturtöne angewiesenen Instrumente kommt in erster Linie der Militärmusik oder der sogenannten Harmoniemusik zu gute, in zweiter den modernen Componisten, welche auf Mendelssohn und Schumann gefolgt sind. Meyerbeer war der erste, der (im »Robert«) die Pistontrompeten in das Opernorchester einführte, und unleugbar mit viel Geschmack, was sich von den Späteren nicht in allen Fällen behaupten lässt. Das Horn ist in den Compositionen der Neuzeit eigentlich charakterlos geworden, gerade in Folge seiner unbeschränkten Verwendbarkeit; es hat sich mit seinen schönen Cantilenen dem Orchester gleichsam als ein neues Instrument eingefügt, unter Verzicht auf seine ursprüngliche Bedeutung, welche eben in seiner Beschränktheit begründet war. In den Werken Haydn's, Mozart's, Beethoven's giebt es specifische Hornstellen, die auch aus einem Clavierauszug augenblicklich als solche erkannt werden; ihr selteneres Auftreten und ihr eigenthümlicher, durch die einfache Natur des Instruments bedingter Bau verleihen ihnen einen Reiz eigener Art; ein Horneinsatz kommt immer zur rechten Zeit und hat immer etwas Besonderes zu sagen. Heute ist das Ohr des Publikums für die volle Empfindung eines solchen Reizes abgestumpft, weil das Horn stets und überall und in jeder beliebigen Melodie mitspricht. Und trotz allen Ventilen kann das heutige Horn manche hochliegende Stellen bei Händel (»Judas Maccabäus«) und noch bei Graun (»Orpheus«) nur schwer herausbringen; ähnliche Stellen für die Trompete, wie sie so häufig und meist ziemlich anhaltend bei Seb. Bach und Händel vorkommen, sind jetzt entweder gar nicht mehr oder auf die Länge nur unter äusserster Ermüdung zu blasen, weshalb bei Aufführungen die erste (höchste) der gewöhnlich in Dreizahl auftretenden Trompeten stellenweise durch eine Clarinette vertreten wird. Die alten Tonsetzer beschäftigten das Horn und besonders die Trompete gern in der hohen Lage, weil dort die Instrumente ein Stück ununterbrochener Scala haben: diese waren aber damals anders (enger) gebaut und mit anders geformten Mundstücken versehen als die gegenwärtigen; schon zu Mozart's Zeit mangelten die auf solche ältere Instrumente noch eingeübten Bläser, wodurch Mozart in seiner Bearbeitung des »Messias« zu einer Aenderung an der Begleitung einer Arie (»The trumpet shall sound«) veranlasst war. Die nach Händel und vor Erfindung der Klappen üblichen Trompeten und Waldhörner sollte man in den Orchestern nicht gänzlich über den Ventil-Instrumenten vernachlässigen; denn dass die letzteren den schmetternden Klang jener nicht ungeschwächt wiedergeben können, davon kann sich jeder überzeugen, wenn er, etwa beim Marsch eines Cavallerieregiments, unmittelbar nach einer künstlicheren Blechmusik ein richtiges Reiterstückchen auf drei Naturtrompeten blasen hört.

Erwähnenswerth sind ferner zwei Paar sogenannter »Maschinenpauken«, deren eines von einem Franzosen, das andere von einem Deutschen (Hoffmann in Leipzig) ausgestellt war. Seit dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts sind verschiedene Versuche gemacht worden, das Umstimmen der Pauken durch mechanische Vorrichtungen zu erleichtern und zu beschleunigen. Sinnreich und praktisch ist der von Knocke (München) 1851 auf die Londoner und 1854 auf die Münchener Ausstellung gebrachte Mechanismus, durch welchen das in einem beweglichen Metallring befestigte Paukenfell als Ganzes gespannt oder nachgelassen werden kann; die Hoffmann'sche Construction hat viel Aehnlichkeit mit ihm. — Zu gedenken ist auch einer Riesentrommel aus Japan, von einer Grösse, wie man sie in Europa sicherlich noch nie zuvor gesehen hat. Sie ist für den Tempeldienst bestimmt und schreibt sich Daldaiko. Bei einem Durchmesser von ungefähr zwei Metern ruht sie mit der phantastisch ausgeschmückten cylindrischen Zarge auf einem geräumigen, jedenfalls auch dem Cultus dienenden Untergestell, dessen Planken bunte Farben und vergoldete Zierrathen trugen. Welch grandiosen Effect müsste Daidaiko durch ihr schimmerndes Aussehen und ihren mystischen Bassklang auf dem Theater machen!

Von den Blasinstrumenten hatten wir nur einen Schritt zur Orgel, dem gewaltigsten aller durch tönende Luftschwingungen wirkenden Instrumente. Im Ausstellungsgebäude standen sieben Orgelwerke, von denen nur eines näher besprochen werden soll, weil demselben ein durchaus neues System zu Grunde liegt. Der Gedanke, für den Orgelmechanismus die Elektricität zu Hülfe zu nehmen, ist zwar schon früher aufgetaucht; aber Weigle (Stuttgart) hat ihm zum erstenmal eine genügende praktische Verwirklichung gegeben. Bei der neuen Orgel fällt das bisherige Regierwerk ganz hinweg; die Taste regiert unmittelbar das Pfeifenventil, indem sie durch Schliessung eines galvanischen Stroms einen mit dem Ventil zusammenhängenden Elektromagnet bewegt. Es ist unmöglich in Kürze einen Begriff zu geben von dem in Weigle's Orgel verkörperten Aufwand an Scharfsinn und Fleiss; auch über die Vorzüge des neuen Systems vor dem alten lassen sich nur ein paar Andeu-

*) Im Auszuge aus der Augsb. Allgem. Zeitung.

tungen beibringen. Ein Vorzug ist schon die Unabhängigkeit vom Witterungswechsel, der im alten Regierwerk nicht selten Stockungen herbeiführt; der Hauptvorzug aber besteht in der überraschend grossen Erweiterung des Spielraums für Registercombinationen neben beträchtlicher Raumersparniss. Auf der anderen Seite ist freilich zu beachten, dass eine galvanische Batterie von der hier erforderlichen Stärke nur bei ganz sorgfältiger Behandlung in constantem Gang zu erhalten ist, und dass die Herstellungskosten der neuen Orgel die einer gewöhnlichen von gleicher Registerzahl merklich übersteigen; doch sind mit dem Mehraufwand die gewonnenen Vortheile nicht zu hoch bezahlt, da der gleichen Registerzahl nicht gleiche Leistungsfähigkeit entspricht, vielmehr wegen der Möglichkeit beliebiger Registercombinationen eine elektrische Orgel mit zwei Manualen ebenso viel leisten kann wie eine gewöhnliche mit drei Manualen und mehr Registern. Es ist zu bedauern, dass die nach Wien geschickte Orgel Weigle's nicht rechtzeitig fertig geworden war und bei ihrer verspäteten Ankunft die betreffende Jury sich bereits aufgelöst hatte, so dass der schönen Erfindung die officielle Würdigung und unzweifelhafte Auszeichnung nicht mehr zutheil werden konnte.

Das auf der Ausstellung zahlreich erschienene Harmonium kann als eine kleine Orgel mit Zungenregistern ohne Pfeifen angesehen werden. Um in Vertretung einer Zimmerorgel die Ausführung eigentlicher Orgelcompositionen zuzulassen, müsste es ein Pedalregister haben. Tiefe Zungenregister mit gutem Ton und leichter Ansprache sind schwer herzustellen; doch war 1854 in München ein recht gelungenes Pedalharmonium (von Schiedmayer in Stuttgart) zu probiren gewesen. Nach Wien kam kein solches. Es scheint an einer zur Anfügung des Pedals ermunternden Nachfrage zu fehlen, und dies würde die schon an sich wahrscheinliche Annahme bestätigen, dass es nicht viele Dilettanten giebt, welche an Orgelcompositionen Geschmack finden und zur Erlernung des Pedalspiels Lust haben; auch erfordert das Pedalharmonium einen Gehülfen für die Bälge, da die Füsse des Spielers anderweitig beschäftigt sind. Im übrigen hat die Ausstellung ergeben, dass jetzt das süddeutsche Harmonium das französische entschieden übertrifft.

Noch ist ein Blick zu werfen auf zwei neuerfundene Apparate zu sofortiger Fixirung dessen, was Jemand am Clavier spielt. — Beide — der eine von dem Italiener Roncali, der andere von dem Württemberger Föhr — nehmen elektrochemische Wirkungen zu Hülfe. Der deutsche Apparat ist der sinnreichere. Auf seine Erfindung scheint der Morse'sche Schreibtelegraph geleitet zu haben; die Dauer der gespielten Töne wird ersichtlich aus der Länge der Striche, welche sich auf und zwischen den das Notensystem vertretenden Parallellinien einzeichnen, blau für die Untertasten, roth für die Obertasten. Bei jeder wohlgerathenen Erfindung ist der Gedankenarbeit und dem ausdauernden Fleiss Achtung zu zollen. Wozu soll aber ein solcher Apparat nöthig sein? Einen Pianisten, der jede seiner freien Phantasien für aufzeichnungswürdig hält, trifft der Verdacht einer Selbstüberschätzung, oder wenn ein Componist, der seine musikalischen Gedanken aus den Clavier-Tasten holt, ein allzu schwaches Gedächtniss besitzt, thät' er besser das Componiren ganz bleiben zu lassen — ein Rath, welcher sogar manchem mit gutem Gedächtniss begabten Tondichter der neuesten Zeit freundlich ertheilt werden dürfte.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Das Cultusministerium beabsichtigt, der »D. Z.« zufolge, in Düsseldorf im Anschluss an die dortige Maler-Akademie, eine Musikschule zu errichten, welche gewissermaassen eine Vorschule zu der in Berlin bestehenden königlichen Hochschule der Musik bilden soll.

✱ **Berlin.** Die königl. Oper stellt für die nächste Saison drei neue dramatische Tonwerke in Aussicht, und zwar die schon erwähnte neue Oper: »Die Maccabäer« von *Anton Rubinstein*, »Was Ihr wollt« von *W. Taubert* und »Der König hat es gesagt« von *Leo Delibes*.

✱ **Braunschweig.** Das Localcomité für das auf die Tage vom 4.—7. Juni in Braunschweig beabsichtigte Allgemeine Deutsche Musikfest sieht sich veranlasst, dasselbe auf das nächste Jahr zu vertagen. Franz Liszt hat erklärt, dass er in diesem Jahre keinesfalls gen Norden ziehen werde, und da auch Hans v. Bülow abgesagt hat, so fehlte, nach der Ansicht des Comités, dem Feste die hauptsächlichste Anziehungskraft. Also nicht die Musik als solche und die aufzuführenden Werke machen die Feste aus, sondern die tonangebenden Personen! Dieser Personencultus trägt wesentlich zum Ruin der Kunst bei!

✱ **Königsberg**, 23. Mai. Einen übersichtlichen Bericht über unsere verflossene Musiksaison kann ich nicht anders als mit der Thätigkeit der Musikalischen Akademie beginnen. Sie feierte ihr dreissigjähriges Bestehen am 15. October durch die Aufführung des *Mendelssohn*'schen Elias unter Mitwirkung der Frau Franziska Wüerst und des Herrn Geyer aus Berlin, sowie des Herrn Degele aus Dresden. Ueber dem sonst allerschwächsten Punkte unserer hiesigen schon sehr schwachen Musikzustände — dem Orchester, schwebte an dem Abende ein günstiger Stern, und die Sache machte sich recht brav. Von den Solisten hebe ich besonders hervor Frau Wüerst und Herrn Geyer, die in der That vortrefflich waren. Herr Degele hatte vom Oratoriensänger wenig mehr als den Frack mitgebracht; alles Uebrige war vom Theater, er gestaltete den Elias so zu sagen: mimisch-plastisch-decorativ. — Am 12. Nov. trat die Akademie noch mit einem Programmconcert und am 22. mit dem *Mozart*'schen Requiem vor die Oeffentlichkeit. Endlich folgte am 23. Februar d. J. die in Nr. 11 d. Ztg. erwähnte »Saul«-Aufführung. Bei der Beurtheilung derselben kann ich denn doch dem Berichte in Nr. 11 nicht ganz beistimmen. Wohl fehlte Mancherlei und gerade das Packende, Mächtige; wenn Sie wollen, der Schwung. Das aber lag vorzugsweise am Orchester. (Die Entgegnungen des Herrn Referenten können wir nicht als zutreffend bezeichnen, daher sie auch nicht abdrucken; sie würden nur unnütze Polemik hervorrufen.) — Zuletzt endlich bot die Akademie wieder — wie alljährig — die *Graun*'sche Passionscantate: »Der Tod Jesu«. Die Chöre konnte man gerne hören, aber die Arien wurden meistens von Dilettanten mangelhaft gesungen. Zwar war diesesmal die Sängerin Frau Lenke Kraze-Aglae für die erste und die Arie vom göttlichen Propheten engagirt, doch die übrigen — aber davon später. Frau Kraze sang die erste Arie — welche sie erst in der General-Probe übernommen und da prima vista gesungen hatte — und ebenso die Triller- und Traller-Arie vom göttlichen Propheten ganz vortrefflich, wie denn die Dame sich in dieser Saison*) überhaupt hier lebhafte Anerkennung als Concert- und dramatische Sängerin, wie als Gesangslehrerin erworben hat. Was dagegen die Dilettantenleistungen betrifft, so giebt es denn doch eine Grenze, bei der der Gebrauch — über Dilettanten nicht zu urtheilen — aufhört. Nur ein Beispiel, die Arie: »Ein Gebet um neue Stärke« wurde nebst Einleitung von einer Dame gesungen, welche so detonirte, dass man bei der grossartigen Unreinheit der begleitenden Violinen glaubte, schlimmer könne es gar nicht kommen. Doch sollte auch hier noch eine Steigerung möglich sein. Als die beiden Fagotte eintraten, waren die Streichinstrumente inzwischen in dem heissen Saale erheblich gesunken, und so hörte man die ganze Arie hindurch die Fagotts einen Viertel-Ton etwas höher als die Streichinstrumente. Doch nun genug von dieser Aufführung. — Der Umstand, dass in der Verwaltung der Akademie nicht alle Anordnungen gut geheissen werden können, gab im Jahre 1866 die Veranlassung zur Gründung eines neuen Vereines unter der Leitung des Musikdirectors B. Hamma, desselben, der in diesen Tagen die Gründung einer neuen Musikschule in Stuttgart anzeigt. Der Verein hat sich, nachdem er verschiedene Krisen durchgemacht, so gekräftigt und befestigt, dass er den Vergleich mit der Akademie nicht mehr scheuen darf. Namentlich wirkt durchaus erfreulich die Jugendfrische der meisten Stimmen. Auch Solokräfte sind vorhanden, wie man sie in Dilettantenkreisen gewiss sehr selten antrifft. Dieser sogenannte »Neue Gesang-Verein« unter der Leitung von Constanz Bernecker begann seine Thätigkeit in dieser Saison am 12. October mit »Des Heilands letzte Stunden« von *Spohr* im Dome. — Am 3. December führte der Verein die Composition seines Dirigenten »Hero und Leander« nach der

*) Als Gattin des hier beim Stadttheater engagirten sehr lobenswerthen Baritonisten Kraze sang sie kürzlich im Benefiz dieses Sängers in Mozart's Zauberflöte die »Pamina« und erregte es gerechtes Erstaunen, eine so bedeutende Künstlerin bei solcher Noth an Sängerinnen ausserhalb des Bühnenverbandes zu sehen, während unsere Opernverhältnisse monatelang an Sängerinnen-Misère krankten.

Schiller'schen Dichtung auf. Ueber die Componirbarkeit dieses Gedichtes lässt sich sicher streiten. Musiktexte erfordern eine gewisse Sparsamkeit der Rede, und die Schiller'sche pathetische Rhetorik will sich der Musik nicht recht dienstbar machen. Ueber alles Erwarten ist indessen dem Componisten seine Aufgabe gelungen. Ich mag die Arbeit nicht fertig und vollendet nennen; aber es sind darin durchaus — sowohl dem Inhalte, als der Form nach — schöne Momente und werden hoffentlich die reiferen Jahre mehr Klärung und Ruhe bringen. Zunächst macht sich noch eine gewisse jugendlich schwärmerische Gefühlsseligkeit und ein gelegentliches Schwelgen in rein harmonischen Effecten ab und zu breit, auf deren Bekämpfung Bedacht zu nehmen sein wird. — Am Charfreitag führte der Verein das *Brahms*'sche Requiem auf. Da ich vorher den »Tod Jesu« gehört hatte, kam ich in dieses Concert erst gegen den Schluss. Die letzten Nummern machten mir den Eindruck einer wirklich hoch bedeutenden Musik, nur fehlt ihr der Charakter eines Requiems. Der Chor des Vereins imponirte durch die Macht und Schönheit des Stimmkörpers, und kann ich nach dem Resultate dieser Aufführung nicht umhin, diesem Chore fast vor dem der Akademie den Vorzug zu geben. (Schluss folgt.)

✻ **Wien**, 4. Juni. Die Komische Oper hat gestern ihre Vorstellungen mit *Delibes'* »Der König hat's gesagt« eingestellt und das Haus auf eine bisher nicht bestimmbare Zeit hinaus geschlossen. Mit diesem vorläufigen Auskunftsmittel ist aber die Krise, in welche das Unternehmen bedauerlicherweise gerathen ist, noch nicht beendet. Verwaltungsrath und Directorium berathen gegenwärtig über die Modalitäten, wie das Institut auf neuen Grundlagen aufzubauen und unserer Stadt zu erhalten wäre. Die meisten Chancen, es als Pächter zu erhalten, haben im Augenblick die Herren Hasemann und Sucher, denen zu diesem Zwecke ausreichende Mittel zur Verfügung gestellt werden. Mit Ausnahme des Beamten- und Dienstpersonals haben bisher weder das Chor- und Orchester-Personal, noch die Solisten eine Kündigung oder gar Entlassung erhalten. Man will eben eine Entscheidung, die im Laufe einer Woche eintreten muss, abwarten, ehe der Künstlerverband aufgelöst wird. Sollten aber die schwebenden Verhandlungen zu keinem günstigen Resultate führen, dann würde ein förmlicher Zerstörungsprocess des ganzen Künstlerverbandes eintreten, und nicht blos der Verlust des schönen Instituts wäre zu beklagen, sondern auch die Lage gerade der untergeordneten und schwerstbetroffenen Mitglieder wäre in solchem Falle eine höchst mitleidswürdige zu nennen.

✻ [Neue Opern.] *C. Reinthaler's* neue Oper »Edda« wird zu Beginn des nächsten Winters im Stadttheater zu Bremen zur ersten Aufführung kommen. — Die Oper »Don Fernando el Emplazado« von *Valentin Zubiaurre* ist mit Erfolg in Madrid gegeben worden. Diese Oper des spanischen Componisten ist bereits 1874 im Alhambra-Theater, damals jedoch ziemlich erfolglos, aufgeführt worden.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

✻ Ein höchst interessantes musikalisches Werk ist in den letzten Tagen zu Wien aufgefunden worden. Es ist dies das Melodrama »Die Zauberharfe« von Franz Schubert, welches vor Decennien im Theater an der Wien gegeben, später in Verlust gerieth und dessen Original-Partitur nun von dem Clavierlehrer Herrn Dr. Kafka entdeckt wurde. Director Herbeck und der Besitzer zahlreicher Schubert'scher Original-Manuscripte, Herr Nikolaus Dumba, nahmen Einsicht in das jüngst aufgefundene Werk Schubert's, das zwar grosse musikalische Schönheiten, namentlich einen reizenden, aber ganz kurzen »Genien-Chor« aufweisen, zur Aufführung heutzutage indessen nicht geeignet sein soll. Auch die vollständige Partitur vom »Häuslichen Krieg« und eine bisher noch nicht aufgeführte Ouvertüre sind gleichzeitig aufgefunden worden. (Neue fr. Presse.)

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 20. *F. de Villars:* Histoire de l'école Napolitaine par T. Florimo. — *Sincérus:* Lettres d'un ami. III. — *A. Dousse:* La Salle des Familles. — *Oscar Comettant:* La Messe de Verdi. — *M. de Thémines:* Salon de 1874.

The Athenaeum. Nr. 2430. Madame Essipoff.

Bellini. Firenze. Nr. 20. *Ch. Raimond:* Il nuovo teatro dell' Opera di Parigi.

Blätter, Fliegende, f. kath. K.-M. Nr. 5. *Fr. Witt:* Textunterlage. — Jahresberichte der Diocesan-Cäcilien-Vereine Culm und Salzburg.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 24. *H. H.:* Pierson's Musik zum zweiten Theil von Goethe's Faust. — Recensionen. — Nr. 25. *W. L.:* Gounod und Wagner.

Der Kunstfreund. Nr. 5. Der ästhetische Standpunkt Richard Wagner's und seines nationalen dramatisch-musikalischen Kunstwerks. (Forts.) — Die Entwickelung der Symphonie. II. — Vier Christus-Compositionen (von Beethoven, Mendelssohn, Kiel und Liszt) I. — Ueber Gesangvereine. III. — Theater- und Concertschau, Berichte.

Le Ménestrel. Nr. 26. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. XXXIV. — *A. Pougin:* Audition des envois de Rome au Conservatoire; Les associations d'artistes musiciens et dramatiques. — La neuvième symphonie de Beethoven, Habeneck et Wagner.

Musikzeitung, Allgemeine Deutsche. Nr. 9. *Jul. Voigtmann:* Die Hauptstadien der Entwickelung des Orgelspiels von Seb. Bach bis auf die Gegenwart. I. — *Eschmann:* Ein Hundert Aphorismen für Klavierlehrer. (44—48).

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 22. Aus Wien. II. — Aus den Reisebriefen eines deutschen Tonkünstlers. — Recensionen. — Nr. 23. Die grosse Arie der Agathe. Eine gesangliche Studie. — Aus Wien. III. — Aus den Reisebriefen eines deutschen Tonkünstlers.

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 20. *J. Stieler:* Wolfgang Amadeus Mozart.

The Orchestra. Nr. 556. »Jizn za Tsaria« by Glinka. — Russian music in London. — M. Gounod on rescoring Beethoven.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 18. *Maurice Cristal.* La musique dans les écoles protestantes en France, en Suisse, en Belgique et dans le Nord de l'Europe. — *H. Lavoix fils:* Théâtre des Variétés, Reprise de la Périchole. — *E. David:* Fra Giovanni Armonio. — Nécrologie: Amédée Méreaux. — Nr. 19. *Edm. Neukomm:* Moschelès, sa vie et ses oeuvres d'après sa biographie, publiée par sa veuve. II. partie. — *Oct. Fouque:* Reprise des exercices publics d'élèves au Conservatoire national de Musique.

Signale für die musikal. Welt. Nr. 27. Das 54. Niederrheinische Musikfest in Köln am Rhein.

The Musical Standard. Nr. 512. Wagner: a word on the other side. — Pianoforte Music by Mendelssohn. — Nr. 513. Dr. Stone on musical instruments. Royal Institution. — The musical season in America. — Hueffer on Schumann.

Wochenblatt, Musikalisches. Nr. 22. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 44. (F dur-Quartett Op. 59.) — *H. v. Wolzogen:* Elementarlehre und Principienstreit. Betrachtungen bei Gelegenheit einer Anzeige. (Forts.)

Zeitschrift, Neue, für Musik. Nr. 22. Recensionen (Fel. Calm: Rich. Wagner's »Ring des Nibelungen«.). — *C. A. Foeppl:* Die Entwicklung, Construction und Tonalität der Tonleiter.

Bibliographie.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Bach, J. S. — Vierstimmige Choralgesänge von Joh. Seb. Bach, den Melodien des rhein. Provinzial-Gesangbuches angepasst und auch für Harmonium oder Klavier u. für Orgel ohne u. mit Pedal eingerichtet von *Karl Wilh. Steinhausen.* Op. 45. Neuwied, Heuser. Hoch-4°. IV, 408 S. Mk. 3.

Bona (P.). Corso completo per voce di contralto, ossia 48 solfeggi progressivi in chiave di Sol con accomp. di Pianoforte. Milano s. d. G. Canti. In-fol., 228 p. L. 40.

Bretonnière (V.). Metodo teorico-pratico per violino. Op. 224. Milano s. d. Tito di G. Ricordi. In-8° gr., 38 p. L. 3.

Calegari (Simone). Metodo per pianoforte. Milano Calcografia Fusetti. In-4°, 130 p. L. 30.

Dancla (C.). 45 Studj metodici progressivi per violino. Op. 48. Trascritti per clarinetto da B. Carulli. Milano s. d. Fr. Lucca. In-fol. pag. non numerate. L. 46.

Donizetti (Gaetano). Messa di requiem (postuma) scritta espressamente pei funerali del Maestro cav. V. Bellini. Ridotta con accomp. d'organo dal Maestro F. Almasio. Milano, Fr. Lucca. In-8° gr. 453 p. L. 42.

Fétis (F. J.). Metodo dei metodi di canto basato sopra i principi delle celebri scuole d'Italia e di Francia. Traduzione dal francese di G. Brida. Milano, Fr. Lucca. In-fol., 402 p. L. 30.

Nava (Gaetano). Messa concertata a due soprani e contralti con ripieni ed accompagnamento d'organo. Milano, Fr. Lucca. In-8°, 52 p. L. 6.

Varisco (Gio.). Canti e melodie popolari I° grado. Milano, G. Ricordi. In-8° gr. 28 p. L. 42.

Berichtigung.

In voriger Nummer ist ein übrigens leicht zu erkennender Druckfehler stehen geblieben: das Notenbeispiel auf Sp. 333 muss 6 ♭ Vorzeichnung statt 5 ♭ haben.

ANZEIGER.

[38] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschienen nun vollständig in 9 Bänden (à 1 Thlr. 18 Ngr. broch., à 2 Thlr. geb.):

Gesammelte Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Inhaltsübersicht.

Erster Band.

Vorwort zur Gesammtherausgabe. — Einleitung. — Autobiographische Skizze (bis 1842). — »Das Liebesverbot«. Bericht über eine erste Opernaufführung. — Rienzi, der letzte der Tribunen. — Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841). 1) Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. 2) Ein Ende in Paris. 3) Ein glücklicher Abend. 4) Ueber deutsches Musikwesen. 5) Der Virtuos und der Künstler. 6) Der Künstler und die Oeffentlichkeit. 7) Rossini's »Stabat mater«. — Ueber die Ouverture. — Der Freischütz in Paris (1841). 1) »Der Freischütz«. An das Pariser Publicum. 2) »Le Freischutz«. Bericht nach Deutschland. — Bericht über eine neue Pariser Oper (»La Reine de Cypre« von Halévy). — Der fliegende Holländer.

Zweiter Band.

Einleitung. — Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. — Bericht über die Heimbringung der sterblichen Ueberreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden. — Rede an Weber's letzter Ruhestätte. Gesang nach der Bestattung. — Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu. — Lohengrin. — Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Sage. — Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama. — Siegfried's Tod. — Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Capelle in Dresden. — Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849).

Dritter Band.

Einleitung zum dritten und vierten Bande. — Die Kunst und die Revolution. — Das Kunstwerk der Zukunft. — »Wieland der Schmied«, als Drama entworfen. — Kunst und Klima. — Oper und Drama, erster Theil: Die Oper und das Wesen der Musik.

Vierter Band.

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft. — Eine Mittheilung an meine Freunde.

Fünfter Band.

Einleitung zum fünften und sechsten Bande. — Ueber die »Goethestiftung«. Brief an Franz Liszt. — Ein Theater in Zürich. — Ueber musikalische Kritik. Brief an den Herausgeber der »Neuen Zeitschrift für Musik«. — Das Judenthum in der Musik. — Erinnerungen an Spontini. — Nachruf an L. Spohr und Chordirector W. Fischer. — Gluck's Ouverture zu »Iphigenia in Aulis«. — Ueber die Aufführung des »Tannhäuser«. — Bemerkungen zur Aufführung der Oper: »Der fliegende Holländer«. — Programmatische Erläuterungen: 1) Beethoven's »heroische Symphonie«. 2) Ouverture zu Koriolan«. 3) Ouverture zum »Fliegenden Holländer«. 4) Ouverture zu »Tannhäuser« 5) Vorspiel zu »Lohengrin«. — Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen. Brief an M. W. — Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfestspiele: Der Ring des Nibelungen.

Sechster Band.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel: Erster Tag: Die Walküre. Zweiter Tag: Siegfried. Dritter Tag: Götterdämmerung. — Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten.

Siebenter Band.

Tristan und Isolde. — Ein Brief an Hector Berlioz. — »Zukunftsmusik«. An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung meiner Operndichtungen. — Bericht über die Aufführung des »Tannhäuser« in Paris. (Brieflich.) — Die Meistersinger von Nürnberg. — Das Wiener Hof-Operntheater.

Achter Band.

Dem Königlichen Freunde. Gedicht. — Ueber Staat und Religion. — Deutsche Kunst und deutsche Politik. — Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. — Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. — Zur Widmung der zweiten Auflage von »Oper und Drama«. — Censuren. Vorbericht. 1) W. H. Riehl. 2) Ferdinand Hiller. 3) Eine Erinnerung an Rossini. 4) Eduard Devrient. 5) Aufklärungen über »das Judenthum in der Musik«. — Ueber das Dirigiren. — Drei Gedichte. 1. Rheingold. 2. Bei Vollendung des »Siegfried«. 3. Zum 25. August 1870.

Neunter Band.

An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871). — Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier. — Erinnerungen an Auber. — Beethoven. — Ueber die Bestimmung der Oper. — Ueber Schauspieler und Sänger. — Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's. — Sendschreiben und kleinere Aufsätze: 1) Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler. 2) Einblick in das heutige deutsche Opernwesen. 3) Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des »Lohengrin« in Bologna. 4) Schreiben an den Bürgermeister von Bologna. 5) An Friedrich Nitzsche, ord. Prof. der class. Philologie in Basel. 6) Ueber die Benennung »Musikdrama«. 7) Einleitung zu einer Vorlesung der »Götterdämmerung« vor einem auserwählten Zuhörerkreise in Berlin. — »Bayreuth«: 1) Schlussbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten. 2) Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben. — Inhaltsübersicht der »Gesammelten Schriften und Dichtungen«. — Sechs architektonische Pläne zu dem Bühnenfestspielhause.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 17. Juni 1874. **Nr. 24.** IX. Jahrgang.

Das 51. niederrheinische Musikfest in Köln
am 24., 25. und 26. Mai 1874.

(Fortsetzung.)

Die Besetzung der Soli war eines Musikfestes durchaus würdig. Micha: Frau Joachim, Delila: Frau Peschka-Leutner von Leipzig, Samson: Herr Franz Diener vom königl. Hoftheater zu Berlin, Manoah: Herr Otto Schelper vom Kölner Stadttheater und endlich Harapha: Herr Georg Henschel von Berlin. Das absolut Schöne, das Vollkommene definiren zu wollen, wie es bei den Vorträgen der Frau Joachim nöthig wäre, um sie richtig zu würdigen, werden Sie mir wohl erlassen; wollte ich versuchen, noch etwas Neues darüber zu sagen, zu erklären, weshalb die Arien »O komm, du Gott des Heils« und »Erheb' o Israel« eine so tiefe Wirkung erzeugten, so liefe ich Gefahr, mich in Phrasen zu verlieren. Frau Joachim und Herr Henschel waren die beiden Gesangs-Solisten des Musikfestes, denen die Palme gebührt. Die Fortschritte des Letzteren — von Jahr zu Jahr — sind bewundernswürdig; man merkt in jeder Note, in jeder Phrase den Künstler, der dem Inhalt des Vorzutragenden den höchsten künstlerischen Ausdruck zu geben weiss, und der berufen ist, die Erbschaft Stockhausen's anzutreten. Bei ihm verbindet sich der Zauber eines wohlklingenden Organs mit der schönsten Innerlichkeit des Vortrages. Seine Stimmmittel sind, wie bei Stockhausen, nur mittelmässig stark, aber die technische Ausbildung nähert sich der Vollendung, wie die beiden Arien »Nein, solch' ein Kampf wär' arge Schmach« und »Verwegner Thor« genugsam bewiesen; in beiden Arien war die Reinheit der Tonverbindungen höchst bemerkenswerth, während bei Herrn Schelper die Coloraturen immer etwas Verschwommenes haben. Es ist für die Herren vom Theater nicht leicht, sich in den Grenzen des oratorischen Stils zurecht zu finden; Herr Schelper, dem bedeutende stimmliche Mittel zu Gebote stehen, bemühte sich offenbar, dieses Ziel zu erreichen, was ihm in der Arie »Wie willig trägt mein Vaterherz« in anerkennenswerther Weise gelang. Von Herrn Diener kann ich nicht das Gleiche sagen. Seine Stimme ist zwar von bedeutendem Umfang, volltönend und kräftig, aber sein Vortrag leidet an Theatermanieren; denn eine Manier ist und bleibt das Tremuliren, und eine Manier ist es, dass Herr Diener bei langsamen Passagen auf jeden einzelnen Ton drückt, so dass ein <> heraus kommt, womit der Bindung der melodischen Phrase geschadet wird. Offenbar soll damit die Ausdrucksfähigkeit vermehrt werden, aber man darf die Absicht doch nicht allzu sehr merken. Ob Herr Diener überhaupt einen reinen Tenor besitzt, ist mir zweifelhaft geworden, sein Stimmklang hat eine etwas dunkele Färbung angenommen, als ob er mit verdeckter Stimme sänge; erst in den höchsten Registern geht er aus sich heraus und weiss dann allerdings vortreffliche Wirkungen zu erzielen, wie in der Arie: »So, wenn die Sonn' dem Meer enttaucht«. Die Bedeutung von Frau Peschka-Leutner liegt vorwiegend auf technischem Gebiet, und hier, wo sie anerkannte Capacität ist, möchte ihr so leicht Niemand an die Seite zu stellen sein, jeder ihrer Töne ist bestimmt, rein und abgerundet, auch in den höchsten Passagen; ihre Coloraturen perlenrein und in dieser Beziehung war die Arie »Gott Dagon« mustergültig, und in der Schlussarie: »Kommt, all' ihr Seraphim« schmetterte ihre klare kräftige Stimme mit der Trompete um die Wette — ein wirklich grossartiger Effect. Allein die Technik ist nicht Alles; in der Arie »Vertrau, o Samson, meinem Wort« wusste Frau Peschka den der Situation angemessenen verführerischen Ausdruck einer richtigen Delila zu treffen und den Beweis zu führen, dass ihr neben technischer Begabung auch die Kunst bestimmt ausgeprägter Charakteristik in hohem Grade zu Gebote steht. Auf dem lyrischen Gebiete möchten sie viele ihrer Colleginnen weit überragen. — Dass man den Boten im dritten Act von einem Dilettanten singen liess, ist bei einem Musikfest nicht zu billigen; wesshalb konnte Manoah (Herr Schelper) die kleine Partie nicht übernehmen? Noch weniger aber ist es zu billigen, dass man dem grossartigen Triumphlied von *Brahms* die denkbar ungünstigste Stelle gegeben hat. Diese Chor-Composition, an Schwierigkeiten reicher als der ganze »Samson«, wurde dem Oratorium gleichsam als Anhängsel beigegeben und damit dem bereits ermüdeten Chore eine Aufgabe zugemuthet, die der Wirkung des Brahms'schen Werkes leicht hätte nachtheilig werden können. In der That zeigte der Chor, namentlich im Sopran, anfänglich Spuren der Ermüdung, aber bald riss auch ihn das Gewaltige dieses Werkes zu neuer Begeisterung hin, und der selbst dirigirende und mit ausgezeichnetem Directionstalente begabte Componist hatte Ursache, dem Chore für seine Hingebung zu danken.

Die Ansichten über das Triumphlied sind noch getheilt; kein Wunder, dass der Mehrzahl der Zuhörer diese grossartige mit allen Mitteln der Kunst bearbeitete Vision aus der Offen-

barung Johannis »ein Buch mit sieben Siegeln« geblieben ist, und, offen gestanden, auch mich hat die Erfahrung gelehrt, dass ein zweimaliges Hören nicht ausreicht, um die einzelnen Ornamente des Kunstwerkes in ihren Beziehungen zum Ganzen zu erfassen. Aber die Grösse der Auffassung und die Wirkungskraft des Werkes haben Alle mächtig empfunden, und da das Letztere doch der eigentliche Zweck jeder Composition ist, so ist der Erfolg als ein ganz grossartiger zu bezeichnen. Selten hat mich ein Chorstück mächtiger angeregt, und je mehr ich mich nach dem Feste in das Werk hinein gelebt habe, desto mehr bewundere ich dessen einzelne Theile und das einheitliche Ganze. Dass Brahms sich hier an den Händel'schen Stil angelehnt haben sollte, wie Manche behaupten, kann ich nicht finden. Die Uebereinstimmung beim »Hallelujah« ist eine zufällige, ebenso zufällig wie die Uebereinstimmung eines Motivs aus dem Schlusschor:



mit einer Stelle des ersten Satzes aus Beethoven's achter Symphonie. Sucht man nach Dergleichen, so wird man bei allen Meistern etwas finden. Wer sich unterfängt, angesichts des Händel'schen »Hallelujahs« und der vielen darauf gefolgten weiteren Bearbeitungen dieses Worts heute dieses Hallelujah nochmals in Musik zu setzen, muss einen kräftigen Fonds von Eigenartigkeit in sich fühlen. Einen solchen besitzt Brahms in bedeutendem Maasse. Auch dass das zweite Stück des ersten Motivs:



an Händel erinnert, ist rein zufällig. Dieses erste schon in der Instrumentaleinleitung verarbeitete Motiv, welchem mit freien Veränderungen der Anfang des »Heil dir im Siegerkranz« zu Grunde liegt, besteht nämlich aus drei Theilen, die bald vereinigt, bald selbständig, bald in einer der acht Stimmen, bald im Orchester, das Gerüste des ersten Chors bilden auf die Worte: »Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserem Herrn«. Dazwischen tönt nun unaufhörlich das in mehreren Gestalten und Rhythmen auftretende »Hallelujah«, so dass wir eine Reihe von Motiven hören, die durcheinander gearbeitet sind mit einer Polyphonie, welche wirklich bis an die Grenze des Möglichen geht. Aber der Eindruck ist mächtig und hat mich — soll überhaupt einmal verglichen werden — vielmehr an das *Sanctus* in Bach's H moll-Messe erinnert als an Händel. Bei dem Eintritt des »Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte« macht die Selbständigkeit der Stimmen einem wuchtigen Zusammenklingen Platz; die Stimmführung schreitet ruhig und gemessen, meist in gleichmässigen Vierteln, voran, nur durch das »Hallelujah« bald hier, bald da rhythmisch bewegt. Dann treten sämmtliche Motive des ersten Lobgesangs einen Augenblick wieder auf, das Hallelujah verklingt im ersten Chor in pianissimo, während das Orchester das mittlere der drei Motive syncopirt ebenfalls piano eine Weile fortführt. Offenbar hat Brahms hier das Bedürfniss gefühlt, einen musikalischen Ruhepunkt zu schaffen, für den der Text an sich keinen Anhalt bot. Ob dies gerechtfertigt ist, mag ich nicht entscheiden; jedenfalls ist die Stelle gross gedacht und bietet eine herrliche Ueberleitung zur Wiederholung sämmtlicher Motive, die von allen acht Stimmen nacheinander wieder aufgenommen, bis zum Schlusse des ersten Theiles fortgeführt werden. Auch der zweite Theil ist eine grossartige polyphone Studie, nur erscheinen mir die Motive weniger sangbar, oder wenigstens weniger in das Gehör fallend als im ersten; der Text setzt das Lob des Allmächtigen fort, ohne dem Componisten neue Anregung bieten zu können, daher mag es wohl sein, dass der Schwerpunkt dieses Theiles vorwiegend in der grossartigen thematischen und modulatorischen Entwickelung liegt. Dagegen gehört der Schluss dieses Theiles »Lasset uns freuen und fröhlich sein« zu den am genialsten erfundenen Partien des Ganzen. Die Trioleneinleitung im Orchester ist von bezaubernder Wirkung. Die Chöre trennen sich, der erste Chor singt sein Motiv zuerst in $^4/_4$, dann der zweite das seinige in $^{12}/_8$. Während des letzteren, welches zu den melodiösesten des ganzen Stückes gehört, intoniren Flöten und Trompeten die erste Strophe des »Nun danket Alle Gott«, dessen zweite Strophe später der erste Chor aufnimmt, zuerst im Sopran und Tenor, dann ganz am Schluss der zweite Chor mit wunderbarer Wirkung im Alt und Bass. Erst jetzt, am Anfange des dritten Theiles, tritt der begeisterte Seher auf und verkündigt in einem Bariton-Solo was er gesehen, und die Chöre stammeln in einer Art von Verzückung die Worte des Sehers nach. Er sah »den Himmel aufgethan — und ein weisses Pferd — und der darauf sass (das Tempo wird lebhafter, der Ton stärker) hiess: Treu' und wahrhaftig«. An dieser Stelle ist die Arbeit homophon, die Stimmen treten klar, wuchtig und einfach auf, wie der kaiserliche Held, dem das Triumphlied gewidmet ist, während in dem charakteristischen Motiv: »Und er tritt die Kelter des Weins« mit seiner Gipfelung in der verminderten Septime wirklich etwas von dem Grimm und Zorn zu spüren ist, mit dem der frivole Feind zertreten wurde. Nach den nun folgenden Worten des Sehers »Und hat einen Namen geschrieben auf seinem Kleide und auf seiner Hüfte also« beginnt der majestätische Schlusschor, in welchem diese Namen: »Ein König aller Könige und ein Herr aller Herren« auf grossartige Weise glorificirt werden. Die polyphone Gestaltung dieses Schlusschors ist wieder überreich, die lang gehaltenen Töne auf »König und Herr« werden von verschiedenen kunstvoll gruppirten Motiven umwogt, bis das Ganze mit dem wiederholten »Hallelujah Amen« schliesst. Eins dieser prächtigen Motive:



führe ich aus dem Grunde an, weil es denen eine Handhabe bietet, welche Brahms instrumental gedachte Sing-Motive vorwerfen. Allerdings sind solche Partien im vorgeschriebenen Tempo schwer zu singen, aber derselbe Vorwurf würde einen Meister wie Bach mit demselben Rechte treffen (vergl. z. B. das Chor-Bass-Solo in dem *resurrexit* der grossen Messe). — Will man an dem Triumphlied durchaus etwas mäkeln, so könnte man die Arbeit *en miniature* und das Malen einer und derselben Empfindung als über das Maass hinausgehend bezeichnen. Beides ist in einem Instrumentalstück gestattet, aber bei einem Chorstück bedenklich und legt die Gefahr nahe, dass die Musik das Textliche zu sehr überwuchert. Wer aber eine Empfindung, die im wesentlichen immer dieselbe bleibt, durch dieselben Mittel einer massenhaften polyphonen Chor- und Orchesterentfaltung eine halbe Stunde lang fast ohne Unterbrechung fest zu halten weiss, ohne den Hörer zu ermüden, der hat alle theoretischen Bedenken durch die Praxis zu Boden geschlagen. Und ein solcher muss in der That ein »Berufener« sein. Dass das Brahms'sche Werk in allen rheinischen Städten, die über einen genügenden Chor zu verfügen haben, Aufnahme finden wird, ist zu wünschen und zu erwarten.

Das zweite Pfingstconcert wurde eröffnet mit *Beethoven's* Pastoral-Symphonie. Das Triumphlied und die Pastoral-Symphonie sind als die Glanzpunkte des ganzen Festes zu bezeichnen. Ein solches Orchester sieht man nur bei unseren Musikfesten zusammen. Da waren an der Geige und Bratsche u. a. Königslöw, Japha, Jean Becker, Bargheer, Heckmann,

Barth, Grüters, Engel, Debas, dann Cellisten und Contrebassisten ersten Ranges, wie Grützmacher, De Swert, Bernier, Keye, Nitsche; auch die Bläser wiesen manchen berühmten Namen auf, darunter auch wieder mehrere aus Belgien. Kein Wunder, dass Hiller mit solchen Künstlern eine der Vollendung nahe Wiedergabe der Symphonie erreichen konnte. Dass die Pastoral-Symphonie auch einmal auf einem Musikfeste gemacht wurde, ist den Herren vom Comité zu danken. Niemals ist mir die Scene am Bache, welche Hiller sehr richtig in einem etwas beschleunigten Tempo nahm, in so reichen Farben erschienen. Alles, auch die kleinste Figur trat plastisch und deutlich aus dem gleichmässigen Hintergrunde hervor. Im dritten Satze erschien das Anfangstempo zu langsam, sonst war Alles vortrefflich, Bläser wie Streichquartett gleich meisterhaft (nur die erste Oboe zuweilen nicht ganz rein). Auf die Pastoral-Symphonie folgte das Oratorium »Die Zerstörung Jerusalems« von *Ferd. Hiller*. Wenn bei der Wahl dieses Werkes Billigkeitsrücksichten gegen den Festdirigenten Herrn Dr. Hiller den Ausschlag gegeben haben, so ist sicherlich nichts dagegen einzuwenden. Die Verdienste dieses Kunstveteranen nicht nur um das letzte Fest, sondern um die Kunst überhaupt sollen doch nicht so leicht vergessen sein. Hiller hatte sein Oratorium, dessen Erscheinen von Rob. Schumann mit Freuden begrüsst wurde und die grössten Hoffnungen für Hiller's fernere compositorische Laufbahn erweckt hatte, mit einigen Zuthaten neueren Datums versehen, darunter zwei grosse Arien, die aber seinem Werke nicht zum Vortheile gereichen. Bei der Aufführung selbst thaten, wie Tags vorher, Chor und Solisten ihr Bestes, um Hiller's Composition in das schönste Licht zu stellen. Die Damen und Herren des Chores schienen an dem Werke Gefallen zu haben und sangen ihre Chöre, bei denen grosse Sangbarkeit und Klarheit der Durchführung hervorstechende Eigenschaften sind, mit grosser Sicherheit und vielem Behagen. Das Duett »O wär mein Haupt eine Thränenquelle« machte grossen Eindruck und musste wiederholt werden — Dank der herrlichen Interpretation, dessen sich dieses recht warm empfundene und hübsch gearbeitete Stück durch Frau Joachim und Herrn Diener, namentlich durch die Erstere, zu erfreuen hatte. Am Schluss des Concertes, welches übrigens, wie auch das erste, viel zu lang war, wurde Hiller mit beträchtlichen Ovationen — Bouquets, Lorbeerkranz und Tusch — ausgezeichnet. Ausführende und Festdirigent waren offenbar mit einander und mit sich selber zufrieden, und das ist die Hauptsache. Erwähnen will ich hier noch, dass Hiller am Pfingstsonntage durch Herrn Gevaert, den Director des Brüsseler Conservatoriums, im Namen des Königs von Belgien das Officierkreuz des Leopold-Ordens überreicht wurde, bei Gelegenheit eines Empfanges, der die vielen von Nah und Fern herbeigekommenen Künstler bei dem Festdirigenten vereinigte.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium „Christus“ von Friedrich Kiel.

II.

(Fortsetzung aus Nr. 22.)

Die übrigen Chöre dieser zweiten Scene, ausser dem Schlusschore, bieten nicht viel Anlass zur Besprechung. Die Chöre der Jünger greifen lebendig in das Recitativ ein, ja sie sind gleichsam selbst thematische durchgeführte Recitative. Der Abschluss ist, ähnlich wie bei dem Solo-Recitativ, oft genug nicht in die Singstimmen, sondern in das begleitende Orchester Zwischen- oder Nachspiel gelegt. Es liegt hierbei dieselbe Idee zu Grunde, welche den Componisten veranlasste, die einzelnen Stücke, aus denen jede Scene besteht, durch äussere musikalische Mittel zu verbinden. Ich behalte mir die Frage nach der Berechtigung oder Nichtberechtigung dieser Mittel für den Schluss vor, woselbst ich noch einige andere Erörterungen allgemeineren Inhalts zu erledigen gedenke. Für jetzt möchte ich die weitere Darstellung der Hauptmomente des Werkes nicht unterbrechen. — Ein kleiner, arios gehaltener Chor in As-dur: »Wiewohl er Gottes Sohn war« etc. macht in seiner ruhigen Haltung einen sehr wohlthuenden Eindruck. Aber warum denn eine solche geschraubte Rhythmik zum Schlusse:



bei welchem noch überdies die »stopfige« Wendung — wie sich ein geehrter Mitarbeiter dieser Zeitung gern und treffend ausdrückt — des Leitetones *g* in die Quinte *es* statt in die Tonica *as* des Schlussaccordes, dem schönen Gesange des Altes die rechte Befriedigung raubt?

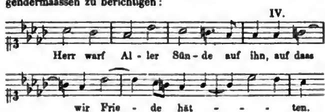
Die dem Schlusschore voraufgehende Arie: »Fürwahr, er trug unsere Krankheit« etc. F-moll 4/4, *Andante con espressione*, schliesst sich insofern der Form der eigentlichen Arie mehr an, als nicht blos das musikalische Thema, sondern auch die Worte desselben zum Schlusse wiederkehren. Auch vermeidet sie ebensowenig Textwiederholungen wie Melismen. Wenn trotzdem jene Form nicht zu klarem Ausdrucke gelangt, so ist der Grund davon ein doppelter: einmal unterscheiden sich die verschiedenen Themata an sich selbst nicht in genügend charakteristischer Weise, sodann leidet auch die Einführung derselben in modulatorischer Hinsicht an einer gewissen Unbestimmtheit. So tritt z. B. das zweite Thema: »Wir aber hielten ihn für den« etc. auf, ohne dass eine deutlich erkennbare abschliessende Wendung voraufgegangen wäre. Beim dritten Thema: »Aber er ist um unsrer Missethat willen verwundet« etc., wendet sich der Gesang aus Des-dur nach As-dur, nachdem die Musik vorher mit den Worten des zweiten Themas in der Tonica (F-moll) abgeschlossen und ein Instrumentenzwischenspiel den Uebergang nach Des-dur vermittelt hatte. Es wäre nach meiner Ansicht der Klarheit der Form zuträglicher gewesen und es hätte den Reiz der modulatorischen Wendung nach *As* besser hervortreten lassen, wenn der Componist das zweite Thema mit einer Cadenz in *As* abgeschlossen haben würde. Die Cadenz im Haupttone, mitten im Stück, macht die Modulation leicht etwas einförmig. Ein anscheinend charakteristisch sein sollendes *fes* im Basse erreicht die beabsichtigte Wirkung nicht ganz, weil es zugleich den natürlichen Lauf der Modulation zerstört. Ich setze die Stelle her:



Für alle diese kleinen Mängel entschädigt jedoch vollauf die edle Haltung auch dieser Arie. Es fehlt allerdings an einer

Berichtigung.

Auf Spalte 376 im Notenbeispiel sind Zeile 4 und 5 folgendermaassen zu berichtigen:



Auf derselben Spalte Zeile 10 von unten muss ausserdem das letzte Wort »löst« statt »lässt« heissen.

charakteristischen Verschiedenheit der einzelnen Themata; aber es stört auch nirgends eine zudringliche Vorkehrung des Ausdrucksvollen auf Kosten der Einheit und Schönheit. Dies kann nicht lobend genug hervorgehoben werden, gegenüber der heute so vielfach unter den Componisten herrschenden Sucht, den Ausdruck bis aufs Höchste zu steigern, wodurch er selbstverständlich um so unnatürlicher wird, je weniger jenen Leuten die Macht eindringlicher Melodien von Hause aus gegeben ist.

Wir kommen nun zu dem grossen sechsstimmigen Schlusschore dieser Scene: »Wir gingen alle in der Irre« etc., B-moll $^4/_4$, *Moderato*. Dieser Chor ist nach meiner Ansicht der beste und bedeutendste des ganzen Werkes. Der Componist entwickelt darin nicht blos eine höchst bedeutsame contrapunktische Technik, sondern er zeigt auch in der Erfindung seiner Themata einen Reichthum und eine gewisse stilvolle Grösse, wodurch er sich weit emporhebt über die Machweise der meisten der heutigen Componisten, besonders derjenigen, die sich als Nachtreter der Schumann'schen Richtung geriren, wiewohl sie auf der einen Seite weder den Schumann'schen Geist und sein Genie, oder seine eigenartige Bildung, noch auf der anderen Seite eine Technik besitzen, welche für jenen Mangel einigermaassen Ersatz zu leisten im Stande wäre. In diesem Chore stehen Geist und Form auf gleicher Höhe, und selbst, wenn sich bei dieser letzteren einige Mängel vorfinden, so sind sie doch nicht der Art, dass sie gegenüber den hohen Vorzügen irgendwie ins Gewicht fallen. Es tritt hier dasselbe Verhältniss ein, welches wir bei jedem Werke, auch des grössesten Meisters, beobachten können: Die absolute Vollkommenheit hat Keiner, und sei er so gross, wie er wolle, erreicht. Es ist diese wohl dem Jenseits, wo wir Gott mit neuen Zungen loben werden, vorbehalten. Wir aber sind arme, sterbliche, irdische Menschen, und unser bestes irdisches Wissen ist doch nur ein unvollkommen Ding. Dennoch aber vermögen wir uns jener Vollkommenheit zu nähern, schwerlich zwar so, dass wir ihr in allen Stücken gleich nahe kommen, aber in dem einen mehr, in dem anderen weniger, und nur das hierbei in Betracht zu ziehende Verhältniss zwischen diesem mehr und weniger bestimmt die Bedeutung des Erzeugnisses des Menschengeistes: In je mehr Stücken wir der Vollkommenheit möglichst nahe gekommen und in je wenigeren wir ganz zurückgeblieben sind; oder ebenso, jemehr das Gute überwiegt und das Mindergute zurücktritt; oder endlich, je untergeordneter das Gebiet ist, auf dem sich Mängel zeigen, je hervorragender und bedeutsamer das, auf welchem sich Vorzüge offenbaren, um so höher ist jedesmal unser Werk zu schätzen. Wer wollte Rafael Sanzio oder Michel Angelo Buonarotti nicht Meister in der Malerei nennen, wie es nur wenige gegeben hat und nur wenige geben wird, und doch sagen nicht die Maler, dass Ersterer in der Farbe, Letzterer in der Zeichnung öfters gefehlt habe? Aber was will das sagen, gegen die wunderbare Schönheit der Gestalten des einen, gegen die gewaltige Tiefe der Auffassung des Anderen! War nicht J. Seb. Bach einer der grössesten Künstler, die je gelebt haben? und doch, wie wenig kehrte er sich an die Gesetze und Regeln des Gesanges, selbst wenn er für den Gesang a capella schrieb! Ja, wenn nicht auf der anderen Seite die Gewalt seines Ausdruckes, die Kraft seiner Gedanken, die Klarheit seiner Form und die wunderbare Beherrschung derselben selbst unter den schwierigsten Bedingungen bestanden hätte! Sind wir aber darum verpflichtet, jene Mängel zu verschweigen? Ich glaube: Nein, gerade eben deshalb nicht; damit nicht andere, geblendet von den Vorzügen, auch jene Mängel als etwas Vollkommenes ansehen und sie in blinder Verehrung ebenso nachahmen, wie das Gute. Die Mängel vermögen sie wohl nachzuahmen, aber das Gute nicht; und da tritt denn bald das umgekehrte Verhältniss ein: Die Mängel überwiegen, das Gute bleibt zurück. Ja, diese Urtheilslosigkeit in unserer, dem Cultus des Genius so zugeneigten Zeit, sie hat schon den grössten Schaden gestiftet, und fast nirgends mehr, als gerade gegenüber dem allgewaltigen, die hemmenden Schranken mit starker Hand zerbrechenden Genie Bach's: Er, der Meister, hat die Schranken durchbrochen, warum sollten wir, seine Jünger, es nicht auch thun dürfen? So auch bei Beethoven, so endlich bei jedem Meister, bei dem einen mehr, bei dem anderen weniger, bei dem einen mehr nach der Seite der Form, bei dem anderen mehr nach der Seite des Geistes. Von diesem Gesichtspunkte gehe ich aus, wenn ich von Mängeln oder Unvollkommenheiten selbst bei diesem vortrefflichen und hervorragenden Chore spreche. Aber nicht blos jenen Chor, meine ganze Kritik stelle ich unter diesen Gesichtspunkt und ich hoffe zuversichtlich, dass den Componisten selbst, falls er die gegenwärtigen Zeilen seiner Aufmerksamkeit würdigen sollte, mein Urtheil nicht verstimmen wird, auch da nicht, wo es nicht zustimmend auftritt. Hielte ich das Werk nicht für eins der hervorragendsten unter allen, welche in unserer Zeit geschaffen worden sind, schwerlich hätte ich länger die Feder in die Hand genommen, als nothwendig wäre, um den Leser dieser Zeitung mit der Existenz desselben und der Thatsache seiner Aufführung bekannt zu machen. Wenn ich allerdings bisher neben dem Texte zumeist nur die formale Seite in Betracht gezogen habe, so geschah dies aus dem Grunde, weil, wie ich schon zu Anfang meiner Besprechung andeutete, jene nach feststehenden Gesetzen beurtheilt werden kann, die andere Seite aber, die Seite der geistigen Auffassung mehr auf subjectivem Ermessen beruht, daher viel weniger Anspruch auf Gültigkeit haben kann und somit, wenn ich nicht anmaassend erscheinen will, erst in zweiter Linie stehen darf.

Jener Chor nun baut sich aus vier (eigentlich fünf) Themen auf, entsprechend den Textesworten. Diese Themen sind die folgenden:



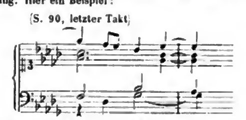
In ruhiger und gemessener Weise werden diese Themen theils nach, theils miteinander durchgeführt, zuerst als Doppelfuge mit I als Haupt- und II als Gegenthema. Aus letzterem lässt sich der mit IIa bezeichnete Theil auch als selbstständiges Thema aus. In der Mitte tritt dann das zweite Hauptthema (III) auf, gegen welches nacheinander alle übrigen vier Themen contrapunktiren, so dass wir also eine fünffache Fuge haben. Der Schluss entwickelt sich in freierer Gestaltung, und nach breit ausgeführter Cadenz endigt der treffliche Chor mit dem lang ausgehaltenen B dur-Accorde. Ich mache auf das höchst eigenthümliche *ces* im ersten Thema aufmerksam, durch welches die Modulation desselben eine energische Wendung nach

der Unterdominante erhält, entgegen der viel allgemeiner üblichen nach der Oberdominante. Ich wüsste nicht, was sich dagegen einwenden liesse, so überraschend jene Note auch anfänglich erscheinen mag; denn wir bleiben doch trotz des *ces* noch immer im Systeme von *Des*, und jenes *ces* erscheint nur als zufällige Erniedrigung, die um so wirksamer ist, als sie so sehr bezeichnend den Worten des Themas entspricht. — Die Eintritte sind durch den ganzen Chor hindurch von vorzüglicher Wirkung, was wir häufig genug selbst bei Bach nicht finden. Dann ist auch die Anordnung der Cadenzen eine lobenswerthe. Das System von *Des* wird nirgends völlig verlassen, wenn man nicht die Wendung nach der dritten Stufe desselben (*F*) mittelst einer ganzen anstatt einer phrygischen Cadenz als ausserhalb des Systems liegend auffassen will. Doch ist gerade die Wendung nach der Dominante der Molltonart (B-moll nach F-moll), wobei die Dominante ganz entsprechend der Dominante der Durtonart gebraucht wird, seit Händel und Bach so allgemein üblich geworden, dass man fast ganz die Anschauung für ihr ausserdiatonisches Wesen verloren hat. Die grössesten Meister seit jener Zeit gebrauchen, z. B. die Wendung von A-moll nach E-moll genau ebenso, wie die von C-dur nach G-dur, wiewohl die Tonart E-moll nicht im System von *C* liegt. Mag es immer sein und auch nachgeahmt werden, wenn es nur so geschickt geschieht, wie wir es bei den grossen Meistern finden und auch hier in dem vorliegenden Werke; so nämlich, dass dadurch die Empfindung des Grundsystemes nicht allein nicht verwischt wird, sondern, dass sie, wie es jede ausserdiatonische Wendung thun soll, der Rückkehr zum Grundsystem jenen erfrischenden Reiz verleiht, ohne welchen die Modulation leicht ermüdend wirken würde.

Um nun noch kurz die Unvollkommenheiten zu berühren, so liegen dieselben auf dem Gebiete der Stimmenführung. Es finden sich doch Freiheiten, die, wenn sie sich auch der Meister erlaubt hat, ich doch dem Schüler — und ich wünsche, dass derer recht viele wären, die sich das Studium dieses Chores angelegen sein liessen — nicht zur Nachahmung empfehlen möchte: Der Gebrauch der Dissonanz ist vielfältig ein allzu freier. Weniger stört mich der gänzlich freie Eintritt mancher Dissonanz, wie S. 91, letzter Takt:

als besonders rhythmische Verschiebung der Präparation und Auflösung. Hier ein Beispiel:

(S. 90, letzter Takt)



Dass die Textunterlage nicht jene Klarheit zeigt, wie wir sie insbesondere bei Händel'schen Chören finden, liegt zum Theil wenigstens an der Anwendung so vieler gleichzeitiger Themata. Doch ersetzen die gut gewählten Eintritte diesen Mangel beinahe ganz; denn, sobald wir nur wissen, welches Thema die Stimme singt, wissen wir auch die Worte, die sie zu singen hat, wenn wir sie auch in dem Gewirr der verschiedenen gleichzeitig auszusprechenden Sylben schwerlich verstehen können. Doch wie gesagt, alle jene hier nur flüchtig berührten Unvollkommenheiten (wozu auch wiederum die bekannte als Consonanz behandelte dissonirende Quarte gehört) treten vor den Vorzügen so völlig in den Hintergrund, dass ich nicht anstehen würde, sie gänzlich zu verschweigen, wenn es mir nicht daran läge, zu zeigen, dass auch die bedeutendste Arbeit nicht völlig frei von jeder Unvollkommenheit ist.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Der hiesige Tonkünstler-Verein berieth in seiner letzten Sitzung den Entwurf zu einer Petition an den Cultusminister, worin gebeten wird, der Musik eine bessere Stellung an den Gymnasien zu verschaffen. Der Entwurf wurde, nach lebhafter Besprechung, mit einer kleinen Abänderung von der Mehrzahl der Versammlung angenommen und der Schriftführer des Vereins mit der Ausführung der Petition beauftragt. (Voss. Ztg.)

✱ **Königsberg**, 23. Mai. (Schluss.) Von ganz besonderem Interesse war die Concert-Aufführung des *Gluck*'schen »Orpheus« mit Frau Professor Joachim als »Orpheus«. Für die Leistungen dieser Künstlerin kann ich in der That nicht Worte finden; dass ihr Stimmmaterial von einer Weichheit und dabei Fülle ist, von einer Gleichmässigkeit in allen Lagen, wie ich Aehnliches nie gehört habe, das Alles ist nur Nebensache gegen das unbeschreiblich Seelische ihres Gesanges. Das zu beschreiben, dazu fehlen wirklich Worte*); das muss man hören, um es kennen zu lernen. Sonst war bei der Aufführung leider nicht Alles, wie es hätte sein können. Die anderen Solopartien liessen doch erheblich — namentlich was den gequetschten Tonansatz betrifft, in dem sowohl Amor wie Euridice wetteiferten — zu wünschen übrig; schlimmer aber stand es wieder mit dem Orchester. Bei der Mitwirkung einer solchen Kraft, wie Frau Joachim es ist, hätte man doch wohl es auf eine Orchesterprobe mehr nicht ansehen müssen, namentlich wenn man so viel Pietät besessen hatte, das Orchester nach der Gluck'schen Original-Partitur zu besetzen; da hätte man wieder verschiedene Herren vom Blech erspart. Es wirkt böse, wenn man anhören muss, wie an Stellen, in denen Gluck nach der keuschen Weise der Alten allein durch die innere Kraft und seine decenten Kunstmittel wirkt, der ganze brutale Blechapparat des heutigen Orchesters hineinbrüllt. — So lobend ich oben des Dirigenten gedachte, so wenig kann ich mich für diesesmal mit ihm in Uebereinstimmung befinden. Die Tempi waren denn doch stellenweise erheblich vergriffen und namentlich mangelt ihm die Sicherheit beim Dirigiren der Recitative. Der Taktstock in seiner Hand ist überhaupt dem Orchester nicht klar genug; die ungeheuer grossen Bewegungen wirken mehr verwirrend als führend, namentlich wenn der Niederschlag so tief gemacht wird, dass ihn das Orchester nicht sehen kann. Das Taktiren des $^{6}/_{8}$-Taktes in dieser Manier, dass der Taktstock die einzelnen Achtel an den nummerirten Punkten dieser Figur merkirt: 1, 2, 3, 4, 5, 6 ist entschieden unrichtig. Das Auge empfängt dadurch den Eindruck der Dreitheiligkeit des Taktes: man sieht drei Gruppen von je zwei Achteln. — Ein dritter hiesiger Verein, die »Philharmonie« beschäftigt sich mit Instrumental-Musik und ist schon deshalb für Königsberg nicht ohne Bedeutung, da wir sonst fast nie grössere Orchester-Werke zu hören bekommen würden. Die Gesellschaft führte am 4. Novbr. unter anderen eine Symphonie in D-moll von ihrem Dirigenten, dem königl. Musikdirector *A. Pabst* auf, die sich — in Mozart'schem Stile und klar geschrieben — allgemeinen Beifalls erfreute. Der Violin-Virtuose Nossek und seine Gattin, die Sängerin Nossek-Gay aus Petersburg wirkten mit und hatte namentlich Ersterer mit den *Brahms*'schen Tänzen colossalen Erfolg. Am 5. December kam *Mendelssohn's* Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« und *Mozart's* Ddur-Symphonie zur Aufführung. Eine Dilettantin sang die Arie »Ah! Perfido« von *Beethoven*. Das Concert am 27. Januar brachte die *Weber*'sche Euryanthen-Ouvertüre, das *Bruch*'sche Violin-Concert, gespielt von Herrn Löwenthal und die »Weihe der Töne« von *Spohr*. Am 13. Februar spielte Herr Dauter aus Zürich zwei Sätze aus dem dritten *Goltermann*'schen Violoncell-Concert mit vielem Erfolge, nachdem vorher die Ouvertüre zu »Titus«, eine Ouvertüre von *Hummel*, eine Sinfonie concertante für Violine und Bratsche von *Mozart* und die VI. Suite von *Lachner* aufgeführt waren. Am 13. März endlich beschloss die Philharmonie ihre diesjährige Thätigkeit mit fol-

*) In Parenthese sei bemerkt, dass wir hier in Königsberg gewöhnt sind, die Kritik bei solchen Gelegenheiten sich in unerhörter Faselei ergehen zu sehen; dass eine Stimme »glühwurmartig« geklungen, dass ein Gesang geleuchtet etc. Sie werden mir Recht geben, dass dergleichen in diesem Blatte nicht geduldet werden darf.

gendem Programme: Ouvertüre zu Iphigenie von *Gluck*, zweites Violoncell-Concert von *Goltermann* (Herr Denter aus Zürich), Ocean-Symphonie von *Rubinstein*, zweite Sinfonie concertante für zwei Violinen von *Alard* (Herr Löwenthal und Herr Schulze), Elegie für fünf Celli von *F. Lachner*. — An Concertunternehmungen einheimischer Künstler ist nur eine von den Herren O. Hennig (Pianist), Hünerfürst (Violoncello) und Schuster (Violine) zum Besten des Pestalozzi-Vereines veranstaltete Soirée zu erwähnen. Alle früheren Versuche wurden von der Presse so herablassend-mitleidig angesehen und behandelt, dass die Theilnahme des Publikums gar nicht aufkommen konnte. So ist es den wirklich gediegenen Leistungen (namentlich der Herren Hennig und Hünerfürst) trotz aller Anstrengungen nicht möglich geworden, sich Geltung zu verschaffen. — So erwünscht das Auftreten bedeutender auswärtiger und renommirter Künstler immerhin sein mag, so wird doch der grösste Theil solcher Concerte bei uns in einer Weise in Scene gesetzt, dass sie nur dahin wirken können, unsere einheimischen Zustände immer mehr herabzudrücken. Hiesige Concertunternehmer engagiren sich nämlich auswärtige Künstler zu Speculationen und so angenehm es vielleicht den Künstlern ist, dass sie nicht Risiko und Scherereien haben, so bringt die Art und Weise solcher Speculationen doch ein so echt Ullmen'sches Reclamenwesen mit sich, dass vorzugsweise die einheimischen Künstler darunter leiden müssen. Unser Publikum (und wie viele unter ihnen, wie fast überall, sind Böotier!) — nimmt dann einfach an, wer nicht so furchtbar an- und ausgeschrien wird, der taugt nichts, und wenn unsere besten Leute ihre besten Kräfte aufbieten, ist Niemand zu sprechen. Doch das sei kein Vorwurf für die betreffenden Künstler, viel eher für unsere »Ullmänner«; aber genug, die Erscheinung und ihre Folgen sind da. So concertirten hier Maria Krebs und Grützmacher, Wilhelmj mit dem Pianisten Niemann, Frau v. Voggenhuber mit Anna Mehlig, Professor Joachim mit Heinrich Barth, der Baritonist Carl Hill und das Florentiner Streichquartett. Dass von allen Genannten Prof. Joachim und H. Barth die Palme errungen hatten, erkennen Sie schon daraus, dass Beide auf Verlangen in einem zweiten Concerte auftreten mussten, welches ebenso überfüllt wie das erste war. — Von eignen Concerten auswärtiger Künstler sind nur drei aus dem Monat October zu verzeichnen. Am 12. gab Frau Franziska Wüerst vor überfülltem Zuhörerraume ein Concert, in dem sie durch die Eigenartigkeit ihres vortrefflichen Gesanges hinriss. Die hiesige Akademie benutzte ihre Anwesenheit, um die Gratismitwirkung der liebenswürdigen Künstlerin bei ihrer Elias-Aufführung zu erwirken, über die Eingangs schon berichtet ist. Am 17. Oct. gab Frau Wüerst ein zweites ebenso glänzend besuchtes Concert. Endlich versammelte Herr Degele, der am 15. den Elias gesungen hatte, am 19. seine zahlreichen Verehrer in dem Concerte im Deutschen Hause. *Gustav Dullo.*

✱ **Kopenhagen**, 6. Juni. Am 22. Mai waren es 50 Jahre, dass der Componist J. P. E. Hartmann als Organist hier angestellt wurde. Dieses Jubiläum wurde sehr festlich begangen; Gedichte, Geschenke und Ehrenbezeugungen aller Art wurden dem Jubilar (Hartmann ist jetzt 69 Jahre alt) gespendet, und ein grosses Festessen, an dem mehrere Künstler (von diesen doch nur solche, die mit dem beregten Componisten besonders befreundet sind) und viele Celebritäten der hiesigen Gelehrtenwelt Theil nehmen, fand auch statt. Einige Tage vorher gab der Gesangverein der Studenten ein Concert, in dem ausschliesslich des Jubilars Compositionen ausgeführt wurden. Hartmann war nämlich seit Jahren einer der Leiter dieses Gesangvereins, dessen Leistungen übrigens ziemlich schwach sind und sich bei weitem nicht mit den Gesangvorträgen der schwedischen Studenten messen können. Hartmann hat für diesen Verein manche hübsche Composition gesetzt, so wie er ja überhaupt als Componist Anerkennungswerthes geleistet hat. Lächerlich sind aber die Uebertreibungen hinsichtlich seiner Bedeutung als Componist, die von seinen Verehrern zu Tage gefördert werden, insbesondere in Schrift und Rede bei dieser Gelegenheit zum Vorschein kamen. Der Umstand, dass sich hier nicht die studirten Musiker, sondern die musicirenden Studenten mit dem Schreiben und Reden über Musik abgeben, ist hauptsächlich Schuld an diesen albernen Lobhudeleien und Ueberschätzungen. — In diesen Tagen fängt man mit dem Abreissen des alten Theatergebäudes an, und Anfangs November werden wahrscheinlich die Vorstellungen im neuen königl. Theater beginnen. Es ist nämlich so eingerichtet worden, dass man die Vorstellungen im alten Theater fortsetzen konnte, während das neue Theater gebaut wurde, indem dieses nicht am selben Platze, sondern an der Seite desselben erbaut worden ist. Hinsichtlich des alten Theatergebäudes ist noch besonders zu bemerken, dass es sich 125 Jahre erhalten hat. Wie viele Theater sind während der Zeit wohl abgebrannt? Als feuerfest hat sich also dieser alte Musentempel erwiesen. Der letzte Vorstellungsabend war auch ein Abschiedsfest und wurde festlich begangen. Der Balletmeister Bournonville hatte einen Schlussact arrangirt, in dem die bekanntesten Personen aus den am häufigsten gegebenen Tragödien, Opern und Lustspielen in verschiedenen Tableaux und Processionen auf der Bühne erschienen. Die Idee war gut, aber die Ausführung derselben war missglückt, und es scheint, dass das hohe Alter des Herrn Balletmeisters (70 Jahre) eben nicht günstig auf seine geistigen Fähigkeiten einwirkt. — Die Damen Julie v. Axelson und Amunde Kallerup, zwei Ausländerinnen, sangen dreimal in den Zwischenacten im Casinotheater und zwar mit vielem Beifalle. Die Kallerup, welche, obschon Norwegerin, in der deutschen Sprache wie eine deutsche Sängerin vorträgt, ist von hier nach Wien gereist, um dort von R. Levy, dem früheren Lehrer der Mallinger und der Lucca, unterrichtet zu werden. — Ein jugendlicher Violinspieler, Hjalmar Svendsen, der in Berlin erzogen worden und einige Zeit bei Joachim gelernt hat, spielte auch kürzlich im genannten Theater. Seine Leistungen sind bewunderungswürdig, namentlich in Beziehung auf Intonation, Geläufigkeit und Feinheit des Vortrags. — Der Director des Orchesters am Volkstheater, Ramsöl, dirigirt zur Zeit die Concerte im Badeorte Klampenborg, wo jeden Tag mehrstündig musicirt wird. Ramsöl ist ein sehr habiler Musiker und Dirigent; man spürt auch eine bedeutende Besserung hinsichtlich der Stücke, die ausgeführt werden, und die Wahl derselben lässt nichts zu wünschen übrig. — Der reiche Kaufmann David Halberstadt, in dessen Hause seit mehreren Jahren viele ausländische musikalische Künstler eine gastfreie Aufnahme fanden, ist Freitag gestorben. Derselbe war ein naher Verwandter des berühmten Kunstmalers Ernst Meyer aus Altona. *A. R.*

✱ **Torgau.** Aus dem diesjährigen Osterprogramm des Gymnasiums zu Torgau entnehmen wir, dass die Schüler des Gymnasiums in drei Singstunden wöchentlich unter Begleitung eines Flügels die im Torgau-Merseburger Gesangbuche vorkommenden, zu den Schulandachten nothwendigen Choräle (nach Hiller) einübten und, so weit es die Zeit gestattete, in den Elementen der Theorie unterwiesen wurden, deren Kenntniss je nach den verschiedenen Klassen gelegentlich erweitert wurde. Sopran und Alt übten wöchentlich, Tenor und Bass alle 14 Tage je 1 Stunde; bisweilen wurde der ganze Cötus zu einer Gesammtübung in der Aula vereinigt. Den Gesang-Unterricht hat Herr Dr. Taubert ertheilt. Es wäre zu wünschen, dass die Beschränkung »so weit es die Zeit gestattete« künftig aufgehoben und dem Gesangunterrichte, der mit den übrigen Fächern gleichberechtigt sein müsste, mehr Zeit gewidmet würde. Von den Schulen aus muss dem Verfall der musikalischen Kunst entgegengearbeitet werden. — Bei dem Rede- und Entlassungsactus des Gymnasiums sangen die Schüler unter Dr. Taubert's Leitung: »O bone Jesu« von *Palestrina*, »Doch der Herr vergisst der Seinen nicht« von *Mendelssohn*, »Wanderlied« von *Ludw. Deppe* und Choral »Jesu, geh' voran«.

✱ [Hans von Bülow in Italien.] Man schreibt der Neuen fr. Presse aus Rom, 2. Juni: Die oberitalienischen Blätter befassen sich seit einigen Tagen sehr eingehend mit Hans v. Bülow, und zwar in einer Weise, welche dem deutschen Musiker nicht angenehm sein dürfte. Bülow, dessen Name auch in Italien einen guten Klang hatte, weilte während der Aufführung der rasch berühmt gewordenen Messe Verdi's zu Ehren des verstorbenen Manzoni in Mailand. Enthusiastische Anhänger Verdi's fragten nun Bülow um sein Urtheil über das neueste Werk des italienischen Maestro. Bülow zeigte sich darüber sehr indignirt und meinte, man könne ihm nicht zumuthen, Verdi'sche Machwerke anzuhören. [Nach einer anderen glaubwürdigen Mittheilung soll Herr von Bülow die Einladungskarten an den Magistrat mit dieser provocirenden Aeusserung zurückgeschickt, darauf aber auch sich genöthigt gesehen haben, Mailand so rasch wie möglich zu verlassen und sein bereits festgesetztes Concert aufzugeben.] Rasch fand diese schroffe Aeusserung ihren Weg in die Oeffentlichkeit und erregte einen wahren Sturm von Entrüstung. Die Journale leitartikelten darüber, und während sich einige darauf beschränkten, Herrn Bülow schlechtweg jedes Urtheil abzusprechen, verlangten andere die Intervention des — Irrenarztes oder gar das Recht des — Prügels. Der Osservatore Cattolico benutzte Bülow's Unklugheit, um den Italienern das Verderbliche der preussisch-deutschen Allianz vorzudemonstriren, und selbst ruhige Journale, wie die Perseveranza, schäumen vor Wuth und predigen nahezu einen Feldzug gegen deutsche Musik. Herr v. Bülow hat es mit Italien gründlich verdorben. Sollte er einmal wagen, vor einem italienischen Publikum aufzutreten, dann dürfte er die Früchte seiner unvorsichtigen Aeusserung wohl ernten. Allein auch andere deutsche Künstler, die namentlich in der letzten Zeit in Italien gerne gehört wurden, werden unter der Unvorsichtigkeit Bülow's zu leiden haben. Das italienische Publikum hält die Verdi angethane Insulte für eine Beleidigung der Nation und scheint nicht übel geneigt zu sein, in Herrn v. Bülow den Repräsentanten der deutschen Nation, der deutschen Künstlerwelt zum mindesten zu erblicken. Wenn auch die deutsche Künstlerwelt ähnlich über Verdi denkt, wie Herr v. Bülow, dürfte sie doch nicht geneigt sein, ihr Urtheil in einer so provocirenden taktlosen Weise auszu-

sprechen, wie dies Herrn Bülow beliebte. Herrn von Bülow wie überhaupt den Wagnerianern gegenüber dürfte man es doch auch kaum wagen, sich in ähnlicher Weise über Wagner'sche Machwerke zu äussern; man würde sonst der Gefahr laufen, gesteinigt zu werden.

* Todesfälle:

Am 24. Mai starb zu Wien im 74. Lebensjahre der Harfenvirtuose Joseph Lom.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 21. *L. Escudier:* Un cercle vicieux. — *G. Escudier:* Opéra-comique. Le Cerisier, paroles de Jules Prével, musique de Duprato. — Concours orphéonique de Meaux. — *E. Neukomm:* Les causes célèbres de la musique. Le Coeur de Grétry. VIII. Bon espoir. — *M. de Thémines:* Salon de 1874. III.

The Athenaeum. Nr. 2431. The Opera season. Pianoforte recitals. Crystal Palace summer concerts. — Nr. 2432. The Opera season. Uniform musical pitch. The concert season. — *Edw. Dannreuther:* The manuscripts of Sebastian Bach.

Bellini. Firenze. Nr. 21. La Messa die Verdi a Milano.

Boccherini. Firenze. Nr. 5. *Domenico Bertini:* La trasformazione melodica in Italia. — *Arcangelo Camiolo:* Sulla precisione ed unità del temperamento armonico e sui coristi fonometrici per la guidaccordatura di strumenti musicali. (Contin.)

The Choir. Nr. 390. Hiller on Mendelssohn. — J. S. Curwen on Hymn Singing. — The Leeds concert season. — Music in Scotland. — Nr. 391. Truth among the critics. — *L. Ehlert:* Letters on music. XV. — J. S. Curwen on London Psalmody. (Contin.) — Dr. *Ferd. Rahles:* Mendelssohn Scholarship. — Choral festivals: Coventry, Winchester Choral Union, Vale of Avor Church Choral Union. — Reviews. — Nr. 392. The Headmaster of Rugby on the Restfulness of Music. — Opera Bouffe. — The Triennial Festival of the Handel and Haydn Society at Boston. — Norfolk and Norwich Musical Union. — Festivals. Reviews. News.

La Chronique musicale. Nr. 23. *Arthur Pougin:* Partant pour la Syrie, histoire d'un pseudochant national. — *Ch. Barthélemy:* Le réalisme dans l'Opéra-comique au XVIII. siècle. Vadé 1720—1757. (Contin.) — *Th. de Lajarte:* Les Airs à danser de l'ancienne école française. I. Les Canaries. — *Paul Foucher:* Les cantatrices dramatiques: III. Marie Malibran. (Contin.) — *Jules Bonnassies:* La musique à la Comédie-Française. — *J. B. Wekerlin:* La Collection Philidor au Conservatoire de musique à Paris. (Suite et fin.) — *Henri Cohen:* Audition des envois de Rome. — *Arthur Heulhard:* Exécution de la Messe de Verdi à l'église San Marco de Milan.

Dwight's Journal of Music. Boston. Nr. 3. Bach's St. Matthew Passion-Music. — The Handel Triennial Festival in London. — *Austen Pearce:* Choral Music in New York. — Blind Musicians in London. — Frederic Wieck and Beethoven. — The »St. Matthew Passion Music« in Boston. — Third triennial Festival of the Handel and Haydn Society. — The Ninth Symphony in Philadelphia.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 26. Recension von G. Engel's: Die Consonanten der deutschen Sprache.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 22. *S. Farina:* La Messa da Requiem di Giuseppe Verdi. — La nona sinfonia di Beethoven (Lettera di Carlo Gounod). — Nr. 23. Il Festival Renan. (Gazzetta di Colonia).

Le Guide musical. Nr. 22. *M. Th.:* Festival Rhénan. 1. Journée. — Les festivals Rhénans appréciés par la Gazette. — Nr. 23/24. *M. Th.:* Festival Rhénan. 2. et 3. journées.

Der Kunstfreund, von W. Mannstaedt. Nr. 6. Vier Christus-Compositionen. II. — Die Entwickelung der Symphonie. III. — Musik im Hause.

I Lunedì d'un dilettante. Nr. 16. La nuova Messa da Requiem scritta da Verdi in onore di Manzoni a Milano. — Giovanni Strauss in Napoli. — Nr. 17. *Francesco Florimo:* Cimarosa e il convento di Firenze. — La Messa di Verdi el teatro alla Scala. — *Michele Ruta:* Lo studio dell' armonia in Italia.

Le Ménestrel. Nr. 27. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. XXXV. Don Juan, son histoire et sa légende. — *De Retz:* Saison de Londres. 5. corresp. — *A. de Forges:* Partant pour la Syrie, air national.

Il Mondo artistico. Nr. 19/20. Michele Glinka (c. portr.). — L'Aida in Germania. — Le Figlie di Cheope, ballo di Montplaisir al San Carlo di Napoli. — Nr. 21. Ancora delle Figlie di Cheope, di Ippolito Montplaisir, rappr. il 30 aprile 1874. — Il D. Carlos di Verdi a Reggio. — Nr. 22. Rassegna della settimana.

Musica sacra, von Fr. Witt. Nr. 6. *F. Witt:* Ueber den Palestrina-Styl.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 10. *O. Reinsdorf:* Die soziale Frage und die Musik. Eine Studie. I. Die Musik und die allgemeine Kultur. — *Eschmann:* 100 Aphorismen für Klavierlehrer. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 24. Die grosse Arie der Agathe. Eine gesangliche Studie. (Forts.) — 51. Niederrhein. Musikfest am 24., 25. und 26. Mai zu Köln. — Recensionen.

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 21. *J. Stieler:* W. A. Mozart. (Forts.)

The Orchestra. Nr. 557. Beethoven and Gounod. — Handel in Dublin. — Nr. 558. Handel and Haydn Festival at Boston. — Frederic Wieck and Beethoven. — Old ways of making music. — Wanted a national air.

Record, The monthly musical. Nr. 42. *Ebenezer Prout:* Weber's »Kampf und Sieg«. — *E. Pauer:* Analytical remarks on various pianoforte compositions. Variations sérieuses, Op. 54. Mendelssohn; Fantasie. Robert Schumann. — *Ferd. Hiller:* Beethoven's last days. — Reviews.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 20. *Em. Mathieu de Monter:* Le Salon de 1874. I. Caractère d'ensemble. — *Paul Bernard:* L'Opéra-comique: Le Cerisier, opéra-comique en un acte, paroles de Jules Prével, mus. de Duprato. Première représentation le 15 mai 1874. — *Ch. B.:* Richard Wagner et la 9e Symphonie de Beethoven, lettre de M. Ch. Gounod. — Nr. 21. *E. Neukomm:* Moschelès, sa vie et ses oeuvres. 2. Partie. — *E. M. de Monter:* Le Salon de 1874. II. Sculpture. Gravure en médailles. Architecture. — Les travaux de l'Opéra.

Die Sängerhalle. Nr. 11. Max Zenger. — Fr. Silcher.

The musical Standard. Nr. 514. Dr. Stone on musical instruments. Royal institution. — Oxford university musical examinations. — Hueffer on Schubert.

Urania, von A. W. Gottschalg. Nr. 4. *O. Dienel:* Italienische Orgeln und Orgelmusik. — Besprechungen: Joh. Seb. Bach von Ph. Spitta. 1. Bd. u. A.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 23. *H. v. Wolzogen:* Elementarlehre und Principienstreit. Betrachtungen bei Gelegenheit einer Anzeige. (Schluss.) — Kritik (Werke von Riemenschneider).

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 23. Recensionen. — *C. A. Föppl:* Die Entwicklung, Construction u. Tonalität der Tonleiter. I. (Fortsetzung.)

Allgemeine Zeitung (Augsburg). Nr. 148. Beil. Musikalisches aus Italien. Von *Hans v. Bülow*. I. — Nr. 150. Beilage. Das Volkslied in Calabrien, Studie von *Woldemar Kaden*.

Neue fr. Presse. Wien. Nr. 3503. (25/5.) Abendbl. u. 3506. (24/5.) *Franz Cramer:* Das 51. Niederrhein. Musikfest zu Köln.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Barre, E. — Ueber die Bruderschaft der Pfeifer im Elsass. Ein Vortrag gehalten im Vogesen-Club zu Colmar, nebst urkundlichen Beilagen von *Ernst Barre*. Colmar, 1873. Decker. 8°. 34 S. Mk. 1, 20.

Couteleau. — Discours sur la musique; par *M. Aemile Couteleau*. Paris, impr. Parent. (24. avril.) In-8°, 8 pages. Extrait de la Chaine d'union de Paris, numéro d'avril 1874.

Der Kunstfreund. Populär-ästhetische Zeitschrift zur Verbreitung deutscher Kunst. Herausgegeben von W. Mannstaedt. 1. Jahrgang 1874. Berlin, Comm.-Verlag von F. A. Günther. gr. 8°. 12 Hefte à 2 Bogen, pro Quartal Mk. 2.

Noel. — Poème sur la musique, sur son mécanisme et sa philosophie. Ouvrage didactique, descriptif et moral; par l'abbé *Noël*. Gannat, imp. Didier Deubourg. In-8°, 392 p.

Principii elementari di musica. Livorno 1873, tip. G. B. Zecchini. In-8°, 22 p.

Ratti (Dott. Vincenzo). Carlo Goldoni. Discorso letto il 17 marzo 1874, nella festa degli illustri scrittori e pensatori italiani. Asti 1874, tipografia Vinassa. In-8°, 44 p.

Reichelt. — Gesanglehre und Gesangunterricht der Volksschulen in zwei Thln. bearbeitet vom Sem.-Lehrer *G. Reichelt*. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1874. gr. 8°. VI, 148 S. Mk. 2, 25.

Ricordi. — Disposizione tecnica per l'opera Aida, versi di A. Ghislanzoni, musica di G. Verdi compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala di *Giulio Ricordi*. Milano, Napoli, Roma, Firenze 1873, Ricordi. In 4. picc. 68 p. L. 10.

Roberti (Giulio). Corso elementare di musica vocale. Parte seconda. Firenze, tip. Claudiana. In-16°, 104 p. L. 2.

Rosi (L.). Principii elementari di Musica ridotti per uso dei giovanetti e de' suonatori di Banda. Bologna, Istituto tipografico. In-4°, 28 p.

Statuto e regolamento generale della Società di Mutuo Soccorso degli artisti ed operai in Perugia. Perugia 1873. G. Boncompagni e Comp. In-16, pag. 36.

[29] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Lieder und Romanzen. Op. 14. Complet 3 Mark.

	Mk.	Pf.
Nr. 1. Vor dem Fenster: Soll sich der Mond nicht heller scheinen. Volkslied	1	40
- 2. Vom verwundeten Knaben: Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn. Volkslied	—	70
- 3. Murray's Ermordung: O Hochland und o Südland! Schottisch; aus Herder's Stimmen der Völker	1	—
- 4. Ein Sonnett: Ach könnt' ich, könnte vergessen sie. Aus dem 13. Jahrhundert	1	—
Nr. 5. Trennung: Wach auf, wach auf, du junger Gesell, du hast so lang geschlafen. Volkslied	1	—
- 6. Gang zur Liebsten: Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n. Volkslied	—	70
- 7. Ständchen: Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz. Volkslied	1	—
- 8. Sehnsucht: Mein Schatz ist nicht da. Volkslied	—	70

Lieder u. Gesänge von A. v. Platen u. G. F. Daumer. Op. 32. Heft 1, Heft 2 à 2 Mark 25 Pf.

	Mk.	Pf.
Nr. 1. Wie rafft ich mich auf in der Nacht	1	40
- 2. Nicht mehr zu dir zu gehen beschloss ich	—	70
- 3. Ich schleich' umher betrübt und stumm	—	70
- 4. Der Strom, der neben mir verrauschte, wo ist er nun?	—	70
- 5. Wehe, so willst du mich wieder, hemmende Fessel, umfangen?	—	70
Nr. 6. Du sprichst, dass ich mich täuschte, beschworst es hoch und hehr	—	70
- 7. Bitteres zu sagen denkst du	—	70
- 8. So stehn wir, ich und meine Weide	—	70
- 9. Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!	1	—

Romanzen aus L. Tieck's Magelone. Op. 33. Heft 1. 2. 3. 4. 5 à 3 Mark.

	Mk.	Pf.
Nr. 1. Keinem hat es noch gereut, der das Ross bestiegen	2	40
- 2. Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind	1	—
- 3. Sind es Schmerzen, sind es Freuden	1	70
- 4. Liebe kam aus fernen Landen	1	40
- 5. So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?	1	—
- 6. Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?	2	40
- 7. War es dir, dem diese Lippen bebten?	1	40
- 8. Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel	1	40
Nr. 9. Ruhe, Süssliebchen, im Schatten	1	70
- 10. Verzweiflung: So tönet denn, schäumende Wellen	1	40
- 11. Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz	1	—
- 12. Muss es eine Trennung geben, die das treue Herz zerbricht?	1	—
- 13. Sulima: Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss	1	40
- 14. Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt	1	40
- 15. Treue Liebe dauert lange, überlebet manche Stund	1	40

Vier Gesänge. Op. 43. Complet 3 Mark.

	Mk.	Pf.
Nr. 1. Von ewiger Liebe: Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld! von Jos. Wentzig	1	40
- 2. Die Mainacht: Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt; von Ludw. Hölty	1	—
Nr. 3. Ich schell mein Horn in's Jammerthal. Altdeutsch	—	70
- 4. Das Lied vom Herrn von Falkenstein: Es reit der Herr von Falkenstein wohl über ein' breite Haide. Aus Uhland's Volksliedern	1	40

Lieder und Gesänge von G. F. Daumer. Op. 57. Heft 1. 2 à 3 Mark.

	Mk.	Pf.
Nr. 1. Von waldumkränzter Höhe werf' ich den heissen Blick	1	40
- 2. Wenn du nur zuweilen lächelst	—	70
- 3. Es träumte mir, ich sei dir theuer	1	—
- 4. Ach, wende diesen Blick	1	—
Nr. 5. In meiner Nächte Sehnen	1	—
- 6. Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht	—	70
- 7. Die Schnur, die Perl' an Perle um deinen Hals gereihte	1	—
- 8. Unbewegte, laue Luft, tiefe Ruhe der Natur	1	—

Lieder und Gesänge. Op. 58. Heft 1. 2 à 3 Mark.

	Mk.	Pf.
Nr. 1. Blinde Kuh: Im Finstern geh' ich suchen. Nach dem Italienischen von Aug. Kopisch	1	—
- 2. Während des Regens: Voller, dichter tropft um's Dach da; von Aug. Kopisch	1	—
- 3. Die Spröde: Ich sahe eine Tig'rin. Aus dem Calabresischen	1	—
- 4. O komme, holde Sommernacht; von M. Grohe	1	—
Nr. 5. Schwermuth: Mir ist so weh um's Herz; v. C. Candidus	—	70
- 6. In der Gasse: Ich blicke hinab in die Gasse; von Fr. Hebbel	—	70
- 7. Vorüber: Ich legte mich unter den Lindenbaum; von Fr. Hebbel	1	—
- 8. Serenade: Leise, um dich nicht zu wecken; von A. Fr. v. Schack	1	70

Lieder und Gesänge. Op. 59. Heft 1. 4 Mk. 50 Pf. netto. Heft 2. 3 Mk. 60 Pf. netto.

	Mk.	Pf.
Nr. 1. Dämm'rung senkte sich von oben, von Goethe. netto	1	—
- 2. Auf dem See: Blauer Himmel, blaue Wogen, von Carl Simrock netto	1	—
- 3. Regenlied: Walle, Regen, walle nieder, von Claus Groth netto	1	75
- 4. Nachklang: Regentropfen aus den Bäumen fallen in das grüne Gras, von Claus Groth netto	1	—
Nr. 5. Agnes: Rosenzeit wie schnell vorbei bist du doch gegangen! von E. Mörike netto	1	—
- 6. Eine gute Nacht pflegst du mir zu sagen, von G. F. Daumer netto	1	—
- 7. Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh, von Claus Groth netto	1	—
- 8. Dein blaues Auge hält so still, von Cl. Groth. netto	—	75

(Deutscher und englischer Text.)

Volks-Kinderlieder. Complet 3 Mark.

	Mk.	Pf.
Nr. 1. Dornröschen: Im tiefen Wald im Dornenhag / - 2. Die Nachtigall: Sitzt a schöns Vögerl auf'm Dannabaum	—	70
- 3. Die Henne: Ach, mein Hennlein, bi bi bi!	—	70
- 4. Sandmännchen: Die Blümelein sie schlafen schon längst im Mondenschein	—	70
- 5. Der Mann: Wille wille will, der Mann ist kommen / - 6. Haidenröslein: Sah ein Knab' ein Röslein stehn	—	70
- 7. Das Schlaraffenland: In Polen steht ein Haus	—	70
Nr. 8. Beim Ritt auf dem Knie: All' Mann wollt' reiten / - 9. Der Jäger in dem Walde sich suchet seinen Aufenthalt	—	70
- 10. Das Mädchen und die Hasel: Es wollt' ein Mädchen brechen gehn die Rosen in der Haide	—	70
- 11. Wiegenlied: Schlaf, Kindlein, schlaf! / - 12. Weihnachten: Uns leuchtet heut' der Freude Stern!	—	70
- 13. Marienwürmchen, setze dich auf meine Hand / - 14. Dem Schutzengel: O Engel, mein Schutzengel mein	—	70

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin W., Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 24. Juni 1874. **Nr. 25.** IX. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Das 51. niederrheinische Musikfest in Köln
am 24., 25. und 26. Mai 1874.

(Schluss.)

Ueber das Concert des dritten Tages, auch Künstler-Concert genannt, kann ich mich kurz fassen. Dieses dritte Concert hat von jeher, seitdem die Musikfeste von zwei auf drei Tage ausgedehnt wurden, die grösste Anziehungskraft ausgeübt, da hier jeder der mitgewirkt habenden Solisten sein Bestes zu geben bemüht ist. So war denn auch diesmal der grosse Gürzenichsaal in Generalprobe und Concert noch dichter gefüllt, als an den Tagen vorher, und die Begeisterung erreichte ihren Höhepunkt, ja machte sich zuweilen Luft in einem wahrhaft frenetischen Jubel, dessen Berechtigung nicht immer zweifellos erschien. Das Programm brachte im ersten Theile die Adur-Symphonie von *Mendelssohn*, Arie aus »Euryanthe«: Hr. Schelper, Arie aus der »Zauberflöte«: Frau Peschka-Leutner, Violin-Concert in A-moll von *Viotti:* Jos. Joachim, und *Schumann's* Ouvertüre zu »Genoveva«; im zweiten Theile: Arie aus »Iphigenie in Tauris«: Herr Diener, *Brahms'* Ungarische Tänze für Violine bearbeitet: Jos. Joachim, drei Lieder von Frau Joachim und Schlusschor. Neu hinzugekommen war also Herr Prof. Joachim, dagegen hatte man unbegreiflicher Weise allein Herrn Henschel ganz bei Seite gelassen, eine Unterlassungssünde, die das gesunde Gefühl des Publikums dadurch wieder gut zu machen suchte, dass es durch lauten Zuruf das Erscheinen des Herrn Henschel begehrte. Dass der Letztere sich an dieser höchst berechtigten Ovation genügen liess und eine im Programme nicht vorgesehene Leistung dankend ablehnte, war das einzig richtige Verhalten. Im Uebrigen war das Concert in seinem Verlaufe reich an künstlerischen Leistungen allerersten Ranges. Dies gilt zunächst von *Mendelssohn's* Italienischer Symphonie, die durch das »Orchester von Virtuosen« zu einer so klaren, im Einzelnen feinen und genauen Darstellung gelangte, dass der Kritik nichts zu sagen bleibt, als: es war herrlich! Wie erfrischend wirkt aber auch dieses formenschöne Tongemälde mit seinen herrlichen Melodien, mit seinem feinen, aber nie in das programmartige ausschweifenden Localcolorit auf Geist und Gemüth auch jener, die dem genialen Gefüge der meisterlich gehandhabten Thematik nicht in allen Theilen zu folgen vermögen. Kein Wunder, dass der Beifall sich von Nummer zu Nummer steigerte. Eine gleiche Musterleistung war die Ouvertüre zur Genoveva. Unter den solistischen Vorträgen ragte diesmal, was Virtuosität betrifft, Frau Peschka-Leutner um eines Hauptes Länge vor allen Anderen hervor. Sie ist Künstlerin ersten Ranges in ihrem Fach, zunächst, wie ich schon andeutete, in der Kunst der Charakterisirung und alles dessen, was zum Dramatischen gehört, speciell in der Kunst der Coloraturen, Sprünge und Rouladen bis in unmögliche Stimmlagen hinauf. Und alles dies mit durchaus reinem Ton und festem Ansatz. Die kleinen Scherze, welche der grosse Mozart sich in der Doppel-Arie der Königin der Nacht »O zitt're nicht« etc. zu Gunsten von Madame Hofer erlaubt hat, wurden von Frau Peschka auf eine Weise executirt, dass Alles in vollem Jubel eine Wiederholung des *Allegro*-Theils (auf den es allein ankommt) erzwang. Dass eine solche Kehlfertigkeit, welche Instrumentalfiguren (denn etwas anderes sind jene Passagen nicht) so rein und klar und mit solcher Egalität der Töne hervorbringt, als lägen sie eine Octave niedriger, dem Publikum imponirt, kann nur ein Rigorist verdammen. Jene Virtuosität ist zwar nicht die Kunst selber, aber ein gutes Theil davon. Und dabei kann man von Frau Peschka nicht sagen, was von jener Madame Hofer, für welche diese Arie geschrieben ist, gesagt wurde, »sie habe eine sehr unangenehme Stimme, nicht Höhe genug zu dieser Rolle und erquieke die hohen Töne, auch reisse sie den Mund dabei auf«. Nichts dergleichen; Frau Peschka verbindet — bei nicht sehr sympathischem Stimm-Metall — dramatisches Leben mit gebildeter Schule, welche die Gesetze des declamatorischen Ausdrucks wohl kennt. Aber wie himmelweit verschieden sind die Wirkungen, welche Frau Joachim ausübt! sie liegen auf einem

ganz anderen Gebiete. Bei ihr geht die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks mehr nach Innen. Wenn sie drei deutsche Lieder singt wie diesmal (»Heiss mich nicht reden« von *Schumann*, »Du bist meine Königin« von *Brahms*, und »Rastlose Liebe« von *Schubert*), eindringlich, gemüthvoll, mit innigem Ausdruck, aber ohne Gepränge, dabei mit kunstgerechter Tongebung und von einem grossartigen Wohlklang der Stimme unterstützt, so muss ihre Wirkung, weil sie nicht nur mit einem, sondern mit allen Mitteln der Kunst hervorgebracht ist, eine nachhaltigere sein, als diejenige der Frau Peschka. — Frau Joachim appellirt an das Gemüth, Frau Peschka an die Bewunderung, jene rührt und ergreift, diese reisst fort. Natürlich kann eine solche Parallele nicht erschöpfend sein. Frau Joachim kann auch hinreissen; sie ist einmal die Königin des Gesangs, die alle grossen Eigenschaften in sich vereinigt. Was sie auch singen mag, ihre Auffassung ist immer gross. Weshalb sie, wie auch diesmal wieder, vornehmlich ihre Lieder in Tonarten singt, die sie oft über die eigentliche Lage ihrer Stimme hinausführen bis zum reinen Sopran, weiss ich nicht. Natürlich erntete Frau Joachim rauschenden Beifall und gab zum Dank noch das einfache *Mendelssohn*'sche »Frühlingslied«, eine wahrhaft beseeligende Frühlingsbotschaft, verklärt durch eine Poesie des Vortrags, die man fühlt, ohne sie zu begreifen. Die übrigen Gesangs-Sololeistungen, anerkennenswerth wie sie waren, vermochten sich doch auf dieser Höhe nicht zu behaupten. Herr Schelper sang die grosse Arie Lysiart's »Wo berg' ich mich« mit mächtiger Stimme und technischer Beherrschung des schwierigen Stoffs. Gleichwohl schien Herr Schelper sich auf dem Podium eines Concertsaals beengt zu fühlen. Hier genügt der declamatorische Ausdruck nicht, dem dazu noch die ergänzende Handlung fehlt; vielmehr muss die Wirkung durch rein musikalische Mittel erzeugt sein und ich glaube, in dieser Hinsicht würde Herr Henschel seinem bevorzugten Collegen von der Bühne doch den Rang abgelaufen haben. — Dass man den ersten Theil nach der Ouvertüre schloss, und es nach der Pause Herrn Diener überliess, mit seiner Arie aus der Iphigenie »Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen« die zerstreuten Gemüther wieder zu sammeln, musste Herrn Diener seine Aufgabe erschweren. Trotzdem machte die Arie grossen und, abzüglich dessen, was ich schon über Herrn Diener's schwache Seiten zu erwähnen hatte, auch wohlverdienten Eindruck. — Wenn ich nun von Meister Joachim erzählen soll, komme ich wieder in Verlegenheit, und Sie müssen mir wirklich erlassen, über Alles, was mit der Art seines Spiels — Reinheit in allen Lagen, auch bei den schwierigsten Doppelgriffen, Grösse des Tons, seelischer Vortrag etc. — zusammenhängt, zu wiederholen, was schon hundertmal, und besser als ich es kann, gesagt ist. Herr Joachim spielte das Violin-Concert in A-moll von *Viotti*. In den ersten Zeitungsinseraten über das Musikfest hiess es nur, dass Joachim ein Concert spielen würde, es wurde aber nicht gesagt, welches. Es scheint also, dass man hin und her verhandelt hat, und dass Joachim schliesslich *Viotti's* Concert als eine Art von Compromiss gewählt hat, um weitergehenden Concessionen nach diesmal maassgebender Seite hin auszuweichen. Viotti's Concert ist gefällig und geschmackvoll, genügt aber, trotzdem es durch die Cherubini'sche Instrumentirung und namentlich durch eine Joachim'sche Cadenz geschmückt war, für ein heutiges Musikfest nicht mehr. Es fehlen die grossen Linien und der ernste Ausdruck eines bedeutenden Inhaltes, ein Mangel, den Wohlklang und Klarheit des Inhalts doch nicht ganz ersetzen können. Natürlich wird unter Joachim's Händen auch das Kleine gross, und so war es so schwer nicht, sich über diese Wahl zu trösten. Dass Herr Joachim im weiteren Verlaufe nichts anderes brachte als die Ungarischen Tänze, hat Manche gewundert. Die grossen Schwierigkeiten, welche durch die Transponirung für die Violine geschaffen sind, mögen für Violinisten von Fach interessant und ihre Bewältigung ein Gegenstand ihres Sehnens sein. Auch sind die beiden Brahms'schen Hefte in ihrer ursprünglichen Gestalt, vierhändig, überall mit Freuden begrüsst worden und bald in jedes Haus gedrungen. Und das mit Recht. Aber es ist doch kaum möglich, diesen Tänzen, so charakteristisch und schön sie sind, durch Transponirung irgend welche neue Seiten abzugewinnen. Joachim spielte Nr. 1, 2, 3 und 6, Brahms sass am Clavier. Die Ausführung war natürlich prächtig, die Tempi nicht so überhetzt, wie man diese Tänze wohl häufig hört. — Ein »Schlusschor« (so lautete die letzte Programmnummer) brachte endlich die festlichen Tage zum Abschluss. Es hätte nahe gelegen und wurde auch vielfach gewünscht, dass das Triumphlied wiederholt worden wäre. Der Chor, welcher sich offenbar für das Werk begeistert hatte, war den ganzen Abend unbeschäftigt gewesen und hätte, da das Stück gut eingeübt war, mit frischen Kräften daran gehen können. Das ungünstige Placement der Brahms'schen Composition am Tage vorher nach einem Händel'schen Oratorium, sowie die ausgezeichnete Wirkung, welche das Werk trotzdem erzielt hatte, forderten eine solche Wiederholung gleichsam heraus. Dazu war dies Concert ein Künstlerconcert. Trotzdem wurde ein Chor aus *Hiller's* Zerstörung »Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt« wiederholt, und so schloss das schöne Fest mit einer grossen Unterlassungssünde.

Werfe ich nun einen Rückblick auf den ganzen Verlauf des Festes, so finde ich als Schlussergebniss, dass — wie sich aus meinem Berichte ergiebt — fast Alles, was auf dem Programm stand, ausgezeichnet gemacht wurde, und dass die kleinen Ausstellungen, welche ich mir erlaubte, nur einzelnen Liebhabereien gelten können, die bei Aufstellung des Programms maassgebend gewesen sind; und auch hier sind es wesentlich nur Zweckmässigkeitsrücksichten, welche ausser Acht gelassen wurden. Die Leitung Hiller's und der gesunde Geschmack des rheinischen Publikums lieferten von vorn herein die Gewähr, dass die Principien der classischen Kunst überall hochgehalten wurden. Vor Streifzügen in gewisse benachbarte Gebiete hat man sich wohl gehütet. Wir Rheinländer überlassen dies gern dem Allgemeinen Deutschen Musikverein und bleiben bei unseren guten alten Regeln und Sitten. *E. K.*

Das Oratorium „Christus" von Friedrich Kiel.

II.

(Fortsetzung.)

Die folgenden drei Scenen: »Petrus verleugnet Christum, Christus vor dem Hohenpriester und Christus vor Pilato«, welche zusammengefasst den zweiten Theil des Oratoriums bilden, schildern in musikalisch höchst lebendiger Weise den Vorgang der Handlung seit Christi Gefangennehmung bis zu seiner Kreuzigung. Wie in der dramatischen Anlage des Stoffes, so liegt auch in der Musik der Schwerpunkt des ganzen Werkes in diesem zweiten Theile, und es ist in hohem Maasse anzuerkennen, wie der Componist verstanden hat, das Interesse von Scene zu Scene zu steigern. Recitative wechseln mit Chören in rascher Folge nacheinander ab und sind es besonders die letzteren, in denen sich in vorzüglicher Weise die leidenschaftliche Steigerung der Handlung kundgiebt, von dem ersten verhältnissmässig noch ziemlich leidenschaftslosen Chore der Knechte und Mägde gegenüber dem Petrus an, bis zu dem in höchster Anfregung daherbrausenden Chore der Juden: »Wir haben keinen König, denn den Kaiser. Lass ihn kreuzigen«. Sehr wohlthuend contrastirt mit dieser leidenschaftlichen Aufregung die edle und ruhige Haltung Christi, wie sie in der Musik nicht blos den angemessen-

sten, sondern zum Theil auch ergreifendsten Ausdruck gefunden hat. So das kurze, aber ausserordentlich wirksame Arioso: »Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und eure Kinder«. Auf dem seufzenden, klagenden Untergrunde des begleitenden Orchesters, welches gleichsam die Empfindungen der mit Christo zur Richtstätte wandelnden Menge darstellt, erhebt sich in klarer Ruhe die von tiefer Wehmuth erfüllte Melodie jener Worte Christi, an welche sich dann ein kurzer Chor der Gläubigen anschliesst: »Siehe, das ist Gottes Lamm« etc., um wieder von einem Chore der spottenden Juden abgelöst zu werden: »Der du den Tempel Gottes zerbrichst — Hilf dir selber« etc. Die eindringliche Melodie des letzteren Themas, auch zu den Worten »steig herab vom Kreuz« ertönend, klingt in der Begleitung wieder an bei den höhnenden Worten des ersten Missethäters: »Bist du Christus, so hilf dir selbst und uns«. Ein Zwischenspiel, in As-dur beginnend (S. 155), leitet in allmäliger Senkung mit getragenen schmerzlichen Melodien über zu den Worten: »Es ist vollbracht«, die in Folge einer höchst eigenthümlichen und überraschenden Modulation (nach Fis-dur) wie aus einer anderen Welt zu uns herüber tönen. Unmittelbar schliesst sich daran der Schlusschor dieses Theiles, der Choral: »Mein Jesus stirbt, die Felsen beben« etc., mit einer schnellen Wendung des Vorspiels aus dem Fis-dur nach der Tonart des Chorales: C-moll, leitend, welcher in würdiger und versöhnender Weise die erschütternden Vorgänge zum Abschlusse bringt.

In formaler Beziehung greife ich nur Einiges aus diesem ganzen Theile heraus: zuerst den Chor S. 104: »Er ist des Todes schuldig« etc. Ueber die im lebhaften *Allegro* dahinstürmende Begleitung in Achtel-Triolen erheben sich die Männerstimmen einzeln mit einem abgebrochenen Thema, dann im Zusammenklang plötzlich mit einem verminderten Septimen-Accorde abbrechend, worauf die Soprane und Alte nach Art eines Cantus firmus mit den Worten einsetzen: »Ich hielt meinen Rücken dar denen, die mich schlugen«. Wiederum beginnen dazu die Männerstimmen: »Weissage, Christe, wer ist's, der dich schlug«, theils einzeln, theils vereint, bei gleichbleibend aufgeregter Begleitung. Der Cantus firmus ist keine Choralmelodie, wie man zu meinen versucht sein könnte, sondern anscheinend frei erfunden. In der Anwendung des kleinen Themas zu dem Ausrufe »Christe!«, möchte ich auf eine etwas bedenkliche Stelle aufmerksam machen:

S. 107.

Cant. firm. — de - nen, die mich rau - fe - ten,

Chor. — Chri - ste, wer ist's, wer ist's, wer

Weissa-ge, Chri - ste, wer ist's, wer

Bass.

Die falsch gebrauchte, d. h. in der Unterstimme sich auflösende Septime *d* gegen *e* (zweiter Takt des obigen Beispiels, Tenor gegen Bass) wird dadurch noch bedenklicher, dass ihr die Octave *e—e* voraufgeht, wodurch eine wenig angenehm klingende Octavenfortschreitung entsteht:



Es ist dies allerdings nur eine Kleinigkeit; aber ich meine nicht, dass sie übergangen werden dürfe, weil ich der Ansicht bin, dass sich der Meister, trotz der ihm zustehenden Freiheit doch vor solchen wirklichen Incorrectheiten, die wohl von den blossen Freiheiten zu unterscheiden sind, möglichst hüten müsse. Zu leicht nur ahmen sie die Schüler nach, indem sie sich auf das Zeugniss ihres Meisters berufen.

Zum Zweiten hebe ich hervor den Chor S. 122: »Nicht diesen, sondern Barrabbam. Sei gegrüsset, lieber Judenkönig«. Ganz vortrefflich ist hier der höhnende Ausdruck der letzteren Worte gelungen. Sopran und Tenor schreiten in lebhafter Decimenbewegung, abwechselnd mit Bass und Alt, mit einander fort, während die beiden anderen Stimmen dazu in Octaven singen:



Mit denselben Mitteln hat Händel einen prächtigen Chor geschaffen, den Chor aus dem Alexanderfest: »Bacchus' Schlauch ist unser Erbtheil« wo auch zwei Stimmen gegen eine dritte mittlere in Octaven singen.

Dann mache ich auf den Chor aufmerksam: »Kreuzige ihn«. Ich setze das Thema her:



Erinnert es nicht auffallend an das »Lass ihn kreuzigen« aus Bach's Matthäus-Passion? Nicht im mindesten jedoch will ich dies dem Componisten zum Vorwurf machen. Es beweist nur, dass Bach für diese Worte einen so treffenden Ausdruck gefunden, dass er fast stereotyp zu werden vermochte. Im Gegentheile möchte ich es rühmend hervorheben, dass Kiel nicht in den Fehler so mancher Componisten verfallen ist, die in ängstlicher Scheu vor jeder, auch der leisesten Reminiscenz, lieber die barockeste Verzerrung wählen, um nur ja als Originale zu gelten.

Dem Thema des »Kreuzige« begegnen wir wieder in einem der bedeutendsten Chöre des ganzen Werkes: »Wir haben keinen König, denn den Kaiser« etc., S. 137:



Auf dem von Pauken umwirbelten ruhenden Grundbasse *F* baut sich mit dem obigen Thema in den einzelnen Stimmen abwechselnd der Chor auf, während die Geigen die angedeutete rollende Figur durchführen. Der lebendige Ausdruck dieses im allmäligen *crescendo* und im lebhaftesten Tempo dahin rauschenden Chores erhält nun noch eine ganz ungemeine Steigerung durch den überraschenden Eintritt des alten »Kreuzige«-Themas, auf welches die Menge des Volkes, wie auf ein Stichwort mit erneueter Hartnäckigkeit wieder zurückkommt:

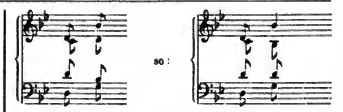


bis dieses Thema in immer weiterer Steigerung — die rauschende Geigenfigur wird von den Bässen übernommen — endlich allein den Sieg gewinnt und alle Stimmen sich zu dem lauten gleichsam misstönenden Ausrufe vereinen: »Kreuzige ihn«. Vortrefflich ist in diesem Chore die ganze Situation veranschaulicht, und eindringlich wird man an die Worte der Bibel gemahnt: »Als Pilatus nun sahe, dass er nichts schaffete, sondern dass noch ein viel grösser Getümmel ward, nahm er Wasser« etc., wenn Pilatus nun antwortet: Ich bin unschuldig am Blute dieses Gerechten u. s. w.

Ueber das schöne Arioso: »Ihr Töchter von Jerusalem«, Christi Gang zur Richtstätte bezeichnend, habe ich schon oben gesprochen. In dem kleinen darauf folgenden, einfach gehaltenen Chore: »Siehe, das ist Gottes Lamm« möchte ich auf eine Stelle aufmerksam machen, wo die Stimmenführung höchst sonderbar erscheint:



Es ist mir völlig unfassbar, warum die Septime *c* des Altes (bei ×) nicht nach *b* sich auflöst und der Tenor sein *b* behält, also statt:



zumal sich auch bei der Fortführung nicht die geringsten Schwierigkeiten ergeben. Diese Stelle kommt übrigens in demselben Chore noch einmal vor. Ich bin fast geneigt dieselbe für einen Druckfehler, oder doch mindestens für einen Schreibfehler zu halten.

Der Schlusschor des ganzen Theiles besteht aus zwei Hälften. In der ersten wird der Choral: »Mein Jesus stirbt« etc. (Mel.: Wer nur den lieben Gott lässt walten) einfach vierstimmig durchgeführt. Zur Veranschaulichung der Situation dient das begleitende Orchester, welches mit eiligen Passagen in Geigen und Bässen während der Zwischenspiele, sowie in unruhiger Triolen- und Achtelbewegung den Aufruhr der Natur beim Tode Jesu andeutet. In der zweiten Hälfte wird dann der Choral als Cantus firmus vom Sopran allein durchgeführt, während der übrige Chor, vervollständigt durch einen zweiten Sopran ein selbständiges Thema zu den Worten durchführt: »Wer wird den Tag seiner Zukunft erleiden mögen«. — Der ersten Hälfte, dem vierstimmigen Chorale mache ich denselben Vorwurf, den ich schon oben einmal gegenüber der Stimmenführung bei einem früheren Chore ausgesprochen habe: Es ist zu häufig die Regel ausser Acht gelassen, dass ein vierstimmiger Chor niemals einen unvollständigen Dreiklang singen soll, ausser beim Anfange oder beim Schluss. Dann ist nicht recht ersichtlich, warum der Componist bei der Wiederholung an bekannter Stelle die grosse Terz gebraucht, nachdem er anfänglich die kleine angewendet hatte. Von den Cadenzen missfällt mir sehr die allererste, die sich kaum in irgend eine Gattung von Cadenzen einreihen lässt. Ueberhaupt will mir die Stimmenführung bei diesem Chorale mit ihren mancherlei Freiheiten und ihren vielen Chromaticismen nicht sonderlich behagen, und mag dies wohl der Grund sein, dass derselbe bei der Aufführung nicht jene Wirkung machte, welche ich von ihm, als ich das Textbuch las, erwartet hatte. Ich setze dem Leser zum Vergleich den Choral mit Weglassung der Begleitung her:





(Fortsetzung folgt.)

Zweiter Musikbericht aus München.

St. Mitte Mai. Um die musikalischen Ereignisse unserer letzten Fastenconcertsaison im Gesammtbilde darzustellen und im Ueberblicke zu schildern, müssen wir diesmal von der seither angewendeten und als erprobt gefundenen Classeneintheilung der Vorführungen absehen und eine chronologische Erzählung an deren Stelle treten lassen. Es trugen nämlich einzelne Zeitabschnitte direct und augenfällig die Signatur einzelner hervorragender Persönlichkeiten, deren Leistungen auf verschiedenen musikalischen Gebieten im Zusammenhange und nicht getrennt besprochen werden müssen; und wenn man hier von einer Stehlewoche, von einer Brahmswoche sprach, so war dies insofern richtig, als die genannten Persönlichkeiten einige Zeit das ganze musikalische Interesse für sich in Anspruch zu nehmen wussten und widerstandslos fesselten.

Bereits zu Ende unseres ersten diesjährigen Musikberichtes in Nr. 18 d. Bl. haben wir etwas vorgreifend den auf die Oper Bezug habenden Theil der Stehle-Abschiedsfeier geschildert und sollten füglich hieran anknüpfend mit dem der Fastensaison angehörigen ersten Concertabend der musikalischen Akademie beginnen, worin die genannte Künstlerin zum letzten Male auftrat, hätten wir nicht einige vorhergehende diese Saison einleitende Concerte in Kürze zu besprechen. — Zur Entschädigung für den verlorenen Carneval, welchen heuer die langedauernde, nunmehr aber ganz beendigte Cholera-epidemie unmöglich machte, begann sich die neue Concertsaison bereits am 30. Januar wieder zu regen; ja sie wurde sogar glänzend inaugurirt durch eine Soirée des Walter'schen Quartettes ausser Abonnement. Es enthielt *Fr. Lachner's* ungedrucktes Quartett in G-dur, *Beethoven's* Trioserenade Op. 8 und *Schubert's* herrliches C dur-Quintett. Das Zusammenwirken war wie gewöhnlich meister- und musterhaft.

Am 1. Februar gab die kgl. Vocalkapelle ihre dritte Soirée. Das Programm enthielt wieder Nummern höchsten Werthes und Interesses, was insbesondere gleich von den beiden ersten gelten mag. Die doppelchörige Motette: »Herr, ich warte auf dein Heil« von *Joh. Mich. Bach* ist ein Stück voll zarter andächtiger Empfindung; das vierstimmige »Inter vestibulum« von *G. A. Perti* ein Muster melodisch-contrapunktischen Satzes. Die beiden folgenden Chöre: »O crux ave spes unica« von *G. P. da Palestrina* und die Motette: »Das ist je gewisslich wahr« von *Heinrich Schütz*, 1558—1672, kamen nicht so ganz vollendet zum Ausdrucke als die beiden ersten. Ein Duett für Sopran und Alt aus dem 50. Psalm von *Francesco Feo* wurde von Frau v. Mangstl und Frl. Kindermann ergreifend gesungen, wie es der herrliche, reuevolle Klagegesang erforderte; Fräul. Kindermann wusste sich der Meisterin, die dem Tonstücke das angemessene düstere Colorit gab, trefflich unterzuordnen und stand ihr an Empfindung nicht nach. Eine recht frische, lebendige vierstimmige Motette von *Fr. Wüllner:* »Herr, mein Gott, dich will ich bekennen«, von klarer, durchsichtiger Stimmführung, schloss die erste Abtheilung des Concertes in gelungener Weise; »Darthula's Grabgesang«, sechsstimmig nach Ossian von *J. Brahms* begann die zweite. Es ist dies wieder eine Composition des allgemach in seiner hohen Bedeutung auch hier volle Anerkennung findenden Tonsetzers, welche durch charakteristische Textbehandlung und feine melodische wie harmonische Wendung das zu bieten weiss, was der Maler und der Musiker bezeichnend »Stimmung« nennen; unter seinen lebenden Kunstgenossen steht Brahms gerade hierin obenan. Von drei Liebesliedern aus dem 16. Jahrhunderte, einem altdeutschen von *H. L. Hasler*, einem altfranzösischen von einem unbekannten Autor und einem altenglischen von *Th. Morley*, sprach das letztgenannte »Mein schönes Lieb« am meisten an. Unser bescheidener, liebenswürdiger Violinist Herr Brückner erntete mit Variationen für die Violine von *Arcangelo Corelli* den reichsten, wohlverdientesten Beifall, der seinem echt classischen, von jeder Effecthascherei freien, künstlerisch abgerundeten Spiele vollkommen gebührte. Einen besonders feinen, theilweise sogar überraschenden Genuss boten drei vierstimmige Romanzen von *Rob. Schumann:* »Das Schifflein«, »Der König von Thule« und das »Haidenröslein«; in dem ersten derselben traten mit ausgezeichneter Wirkung bei den bezüglichen Stellen des liebenswürdigen Uhland'schen Gedichtes Horn und Flöte ein, deren Bläser für den Hörer vorher nicht sichtbar waren, was den eigenthümlichen Reiz der ganzen Composition noch um Wesentliches erhöhte. Diese Nummer und das »Haidenröslein« wurden auf lebhaftes Verlangen freundlichst wiederholt. Fast fiel hingegen die Schlussnummer des Concertes etwas ab: *Mendelssohn's* Hymne für Altsolo, Chor und Orgel, welche sich in der Melodik und Art der Behandlung über anderweitig schon bekannte Mendelssohn'sche Phrasen und Manieren kaum erhebt; als Solistin ist Frl. Kindermann mit Anerkennung anzuführen.

Am 5. Februar veranstaltete unser trefflicher Cellist Kammermusiker Müller ein nur etwas zu buntschillerndes Concert. Die eigenen Vorträge des mit Beifall reich geehrten Concertgebers bestanden in drei musikalisch fast werthlosen Nummern: einem sogenannten »Concerte« mit Orchesterbegleitung von *Goltermann*, einer Romanze mit Harfe von *Schulhoff*

und einer »Phantasie« mit Clavierbegleitung von *Servais*, welche lediglich vermöge des nicht nur in jeder Beziehung virtuosen, sondern auch fein durchdachten und effectvollen Spieles Herrn Müller's das Interesse der Hörer zu erregen und festzuhalten vermochten. Frl. Sophie Müller, Tochter des Concertanten und Schülerin des Herrn Tombo, erwies sich bei ihrem unseres Wissens ersten öffentlichen Auftreten als eine junge Pianistin mit vielversprechenden Anlagen; sie trug das, eine grosse technische Fertigkeit erheischende G moll-Concert von *Mendelssohn* in graziöser, perlender Spielart, mit so hübschem Anschlage und warmem Gefühlsausdrucke vor, dass ihr Spiel hierin die mädchenhafte Anmuth der Erscheinung glücklich wiederspiegelte und den ihr gespendeten warmen Beifall vollkommen verdiente. Eine nicht ganz glückliche Wahl war für die junge Dame *Liszt's* »Prophetenphantasie«, ein Concertstück, welches nach Seite der immensen technischen Anforderungen wie nach Seite der übergrossen Kraftentwickelung, die dabei zur reinen Clavierpaukerei werden muss, nicht ganz hinreichend zum Ausdrucke kommen konnte. Auch Fräul. Fanny Mayer, die Sängerin des Abends, hatte nicht glücklich gewählt; was übrigens ihrem technisch ziemlich weitgebildeten, gefühlvollen Gesange an sich noch fehlt, ist eine ganz reine Vocalisation und deutliche Aussprache. Herr Brückner spielte die bekannten *Rode*'schen Violin-Variationen in vorzüglicher, ja meisterhafter Weise.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Gotha.** Das Vereinsconcert des Musikvereins am 6. Juni unter Leitung des Hofpianisten Tietz brachte Magnificat für fünfstimmigen Chor, Solo und Orchester von *J. Seb. Bach*, Bruchstücke aus »Samson« von *Händel* und die erste Walpurgisnacht, Ballade für Soli, Chor und Orchester von *Mendelssohn*. Das Alt-Solo war vertreten durch Frl. Auguste Redecker, das Tenor-Solo durch Herrn Robert Wiedemann aus Leipzig.

* **Leipzig.** Am 4. Juni hat die Universität Leipzig das goldene Docentenjubiläum des (auch um die Musikwissenschaft) hochverdienten und allverehrten Professors Dr. M. W. Drobisch, der voriges Jahr sein 50jähriges Doctorjubiläum gefeiert und am 4. März d. J. den 50. Jahrestag seiner solennen Magister-Renunciation im Jahre 1824 durch das damit beauftragte Facultätsorgan erlebt hatte, freudig celebrirt.

* **Leipzig.** Der akademische Gesangverein Arion feiert in den Tagen vom 2. bis 5. August d. J. sein 25jähriges Stiftungsfest.

* **London.** Am 19., 22., 24. und 26. Juni findet im Krystallpalaste unter Leitung Sir Michael Costa's das Händelfest statt. Am 19. wird Generalprobe abgehalten, am 22. wird der »Messias« und am 26. »Israel in Aegypten« zur Aufführung kommen. Die Damen Tietjens, Trebelli-Bettini, Otto-Alvsleben, Patey, die Herren Sims Reeves, Cummings u. A. werden an den Aufführungen theilnehmen.

* **London.** [Eine Monstre-Matinée.] Sir Julius Benedikt in London, Componist, gab am 8. d. M. daselbst sein jährliches grosses »Morning Concert«, das in der Regel zu den Hauptereignissen der musikalischen Saison gehört. Die Morning Post berichtet über die Matinée, die in der Floral Hall des Coventgarden-Theaters stattfand und von einem sehr eleganten Publikum höchst zahlreich besucht war, Folgendes: »Das Programm enthielt mehr als 25 aus allen Quellen gesammelte Piècen: italienische Musik, vertreten durch *Rossini*, *Verdi* und *Viotti*; deutsche Musik, vertreten durch *Weber*, *Mendelssohn*, *Mozart*, *Meyerbeer*, *Taubert* und *Dessauer*; französische Musik, vertreten durch *Gounod*, *Marton* und *Faure*; ungarische Musik, vertreten durch *Chopin*, *Liszt* und *Proch*; schwedische Musik, vertreten durch *Ahlström*; russische Musik, vertreten durch *Glinka*; irische Musik, vertreten durch *Moore*, und englische Musik, vertreten durch *Benedikt*. Eine gleiche Varietät von Nationalitäten bezeichnete die Vortragenden, wie die Recapitulation ihrer Namen in folgender Ordnung zeigt: Mademoiselle Albani, Mademoiselle Bianchi, Mademoiselle Carlotta Patti, Madame Vilda (Wilt), Mademoiselle Scalchi, Mademoiselle Marie Marimon, Mademoiselle Smeroschi, das schwedische Damenquartett und Madame Adelina Patti (Marquise de Caux); ferner die Signori Bolis, Bagagiolo, M. Maurel, Graziani, Ciampi und Herrn Faure als Dolmetsch der Vocalmusik, Madame Norman-Neruda, Frl. Krebs (die königlich sächsische Hofpianistin aus Dresden), Herr Charles Hallé, Herr Lindsay Sloper, Herr Coenen und Sir Julius Benedikt als Exponenten der Instrumental-Section. In die grössten Ehren des Concerts theilten sich Mademoiselle Albani und Madame Adelina Patti, welch' Letztere die Scene aus »Ernani« und ein englisches Lied von *Benedikt* sang, während Erstere ausser dem irischen Volksliede »The last Rose of Summer« eine Arie aus Glinka's Oper »Das Leben für den Czar« vortrug. Das schwedische Damenquartett sang einige Lieder, und der Chor der Royal Italian Opera eröffnete und schloss das Concert mit zwei Piècen von *Rossini* und *Weber*.«

* **Mailand.** Am 22. Mai ist in der Kirche San Marco zu Mailand *Verdi's* Requiem zum Gedächtniss Manzoni's unter des Componisten eigener Leitung aufgeführt worden und die italienischen Blätter sind voll der Lobeserhebungen.

* **Utrecht.** Die Maatschappij tot bevordering der Toonkunst veranstaltete in den Tagen des 12., 13. und 14. Juni ein Musikfest unter Mitwirkung des Frl. Wilh. Gips (Sopran) aus Dordrecht, Frau Anna Collin-Tobisch (Alt) aus Amsterdam, Herrn Dr. Gunz (Tenor) aus Hannover und Herrn Gura (Bass) aus Leipzig, und unter Leitung des Herrn Richard Hol. Am ersten Tage wurde das Oratorium »Josua« von *Händel* aufgeführt, am zweiten die Eroica-Symphonie von *Beethoven*, Psalm XXIII von *Rich. Hol*, Schön Ellen von *Max Bruch*, Faust (dritter Theil) von *Rob. Schumann*; das Programm des dritten Tages, des Künstler-Concertes, wies ausser den Solovorträgen auf: Requiem für Mignon von *Rubinstein* und Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente von *Franz Coenen*.

* **Wien.** [Komische Oper.] In der seit Ende Mai entschlafenen komischen Oper wurden in der Zeit zwischen dem 17. Januar und dem 31. Mai l. J. 180 Vorstellungen gegeben, und zwar unter der Direction Albin Swoboda: »Der Barbier von Sevilla« (Eröffnungsvorstellung) 15mal, »Die Regimentstochter« 10mal, »Czar und Zimmermann« 17mal, »Gute Nacht, Nachbar« 1mal, »Gretna Green« Ballet 3mal, »Glöckchen des Eremiten« 16mal, »Nachtlager in Granada« 9mal, »Die weisse Dame« 11mal, »Martha« 10mal; unter der Direction Hasemann: »Der schwarze Domino« 3mal, »Stradella« 7mal, »Figaro's Hochzeit« 2mal, »Die verschleierte Sängerin« 1mal, »Die Alpenhütte« (unter Mitwirkung der Hofopernsänger) 1mal, »Der Postillon von Lonjumeau« 5mal, »Der König hat's gesagt« 18mal, »Fra Diavolo« 1mal, »Des Teufels Antheil« 3mal. In den vorstehenden 17 Opern, von denen nur drei einactige sind, sind vertreten die Componisten *Rossini*, *Donizetti*, *Lortzing*, *Paise*, *Maillart*, *Kreutzer*, *Boieldieu*, *Mozart*, *Massé*, *Delibes* je mit einer, *Flotow* und *Adam* je mit zwei, *Auber* mit drei Opern.

* [Preisgekrönte Chöre.] Das Preisgericht für das diesjährige Musikfest in Zürich hat den ersten Preis (250 Francs) dem Componisten des Robert Weber'schen Gedichtes »Niklaus von der Flüe«, Georg Rauchenecker, Musikdirector in Winterthur, und den zweiten Preis (150 Francs) dem Componisten des F. Oser'schen Gedichtes »Frau Musica im Schweizerland«, Professor Rudolph Weinwurm in Wien, einstimmig zuerkannt.

* [Eine nachgelassene Oper von Balfe.] Aus London, 12. d., schreibt man: In der königlichen Oper kam gestern Abend die längsterwartete posthume Oper des beliebtesten britischen Opern-Componisten Michael William Balfe: »Der Talisman«, zur ersten Aufführung. Schon voriges Jahr sollte diese Vorstellung stattfinden; Frl. Nilsson hatte die Hauptrolle übernommen und Alles war im besten Gange, als unvorhergesehene Umstände die Aufführung unmöglich machten, so dass sie auf dieses Jahr verschoben werden musste. Der »Talisman« entstammt einer Zeit, in welcher Balfe sich längst aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen und nur seine nächsten Bekannten eine Ahnung davon hatten, dass er noch immer der Arbeit nicht entsagt habe. Der Stoff dieser Oper ist der Walter Scott'schen Erzählung »Der Kreuzfahrer« entnommen; das anfänglich für die englische Bühne bestimmte Libretto ist von Herrn Arthur Matthison verfasst und wurde später von Herrn Zaffire ins Italienische übertragen. Ueber den musikalischen Werth der Oper haben wir noch kein bestimmtes Urtheil zu Gesicht bekommen; der Berichterstatter der Times zählt sie jedoch zu den sorgfältigst durchgearbeiteten Werken des ehemaligen Lieblings des britischen Publikums. Die Hauptfiguren des Dramas sind Richard Löwenherz, Sir Kenneth, die Königin Berengaria und Edith Plantagenet. Dieselben wurden vertreten durch die Herren Rota und Campanini und die Damen Marie Rose und Christine Nilsson. Die Aufführung war eine äusserst gelungene, und das gedrängt volle Haus spendete reichlichen Beifall.

* [Denkmal für Hoffmann von Fallersleben.] Unter dem Vorsitz des Herzogs von Ratibor ist ein Comité zusammengetreten, um Hoffmann von Fallersleben im Schlossgarten zu Corvey ein Denkmal zu errichten. Wie aus einem Aufruf desselben zu

ersehen, nehmen die Redaction der »Elberfelder Zeitung« und Herr Kammerrath Hesse in Corvey Beiträge für diesen Zweck entgegen.

* [Drouët's Flöte.] Im kleinen Saale des Musikvereins zu Wien war am 11. Juni jene Flöte aus Krystall ausgestellt, welche Kaiser Napoleon I. dem Virtuosen Drouët im Jahre 1811 schenkte. Louis Drouët starb vor wenigen Monaten in Bern, 82 Jahre alt. Derselbe concertirte im Jahre 1824 in Wien und erregte durch sein Spiel grosses Aufsehen. (Man vergl. Ed. Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869. S. 256.)

* Auszeichnungen und Ernennungen:

Herr Herbeck, der Director des k. k. Hof-Operntheaters in Wien, ist vom Kaiser von Oesterreich gleichzeitig mit der Verleihung des Ordens der eisernen Krone III. Klasse in den Ritter- resp. Adelsstand erhoben worden.

Dr. Ferd. Hiller in Köln erhielt vom König von Belgien das Officierkreuz des Leopold-Ordens; J. P. E. Hartmann in Kopenhagen das Grosskreuz des Danebrog-Ordens; Kapellmeister Goltermann in Frankfurt a. M. vom Grossherzog von Mecklenburg das goldene Verdienstkreuz des Hausordens der wendischen Krone.

Dem Seminar-Musiklehrer Herrn Waldbach zu Preuss.-Eylau ist das Prädicat »Musikdirector« beigelegt worden.

Am Schullehrer-Seminar in Breslau ist der Musikdirector Kothe zum ersten Seminarlehrer befördert worden.

Prinz Georg von Preussen hat den Componisten Herrn Theodor Bradsky zu seinem Hofcomponisten und den Clavier-Virtuosen Herrn Leonh. Emil Bach zu seinem Hofpianisten ernannt.

Sämmtliche Mitglieder der königl. Theater-Kapelle zu Wiesbaden sind durch königl. Verordnung zu pensionsberechtigten »Königl. Kammermusikern« ernannt worden.

* Todesfälle:

Der Tenorist des deutschen Landestheaters in Prag, Vecka, ist daselbst am 14. Juni gestorben. Der Sänger, der ursprünglich Schullehrer in einem böhmischen Dorfe war, seine Sängerlaufbahn am czechischen Theater zu Prag begann, dann erster Tenorist des deutschen Landestheaters wurde, war seit einem Jahre leidend und hatte seit dieser Zeit seine künstlerische Thätigkeit eingestellt.

Zu Angers starb der Componist und Professor der Musik am Collège de Combrée, Collmann, im 78. Lebensjahre.

Zu Crema starb Pietro Bottesini, Clarinettenvirtuose.

Am 22. Mai starb zu Warschau die als Claviervirtuosin und durch ihre freundschaftlichen Beziehungen zu den hervorragendsten Persönlichkeiten der Künstlerwelt, namentlich zu Liszt, bekannte und gefeierte Gemahlin des kaiserl. Intendanten der dortigen Theater, v. Muchanoff geb. Gräfin Nesselrode, frühere Frau v. Calergis.

Am 30. Mai starb zu Breslau am Herzschlag der Sanitäts-Rath Dr. W. Viol, bekannt als Musikkritiker und als Uebersetzer und Bearbeiter des da Ponte'schen Textes zu Mozart's »Don Juan«.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

* Herr Prof. F. W. Jähns veröffentlicht in der Neuen Berliner Musikzeitung die Mittheilung des Ceremonien-Meisters Sr. Maj. des Kaisers von Russland, Grafen von Korff, dass auch das Original-Manuscript der Ouverture zum »Oberon« sich ganz vollständig und unverkürzt in der kaiserl. Bibliothek zu St. Petersburg vorfinde. Damit wird also die Bemerkung in Jähns' »Carl Maria von Weber in seinen Werken«, dass die Ouvertüre bis auf die letzten 40 Takte verloren gegangen, berichtigt. Die Ouvertüre war von dem übrigen Autograph der Oper abgesondert und in einem besonderen Glasschrank mit anderen Autographen berühmter Musiker ausgestellt.

* Der »Bericht des Dresdener Conservatoriums für Musik herausgegeben im April 1874 vom Director F. Pudor« (Dresden. 8°. 36 S.) enthält S. 3—18 einen lesenswerthen Aufsatz von Julius Rühlmann: Die Urformen der Bogeninstrumente, der beabsichtigt, die Aufmerksamkeit der Fachleute und Forscher auf dieses nicht unwichtige Thema hinzulenken.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 22. La Messe de Requiem de Verdi. Critique de H. Marcello, Caréni, Arthur Heulhard, Oscar Comettant, Filippo-Filippi. — Nr. 23. *M. de Thémines*: La musique dramatique et la musique théâtrale. — *Sincerus*: Classiques et Romantiques. — *Edm. Neukomm*: Les causes célèbres de la musique. Le Coeur de Grétry. IX. La fin du procès. Epiloque. — L'auteur du God save the king. — *Oscar Comettant*: Le Requiem de Verdi alla Scala di Milan. Le scandale de Hans de Bulow.

Dwight's Journal of music. Boston. Nr. 4. *A. W. T(hayer)*: The Greek writers on Music. (Nachruf an Dr. Paul Marquard.) — Bach's Passion Music in Paris. — Wagner on Beethoven's Instrumentation. — Re-Scoring Beethoven. (Orchestra.) — What they say of the Passion Music. — Third triennial festival of the Handel and Haydn Society. May 5. — Home for female students of music at Milan.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 27. »Tristan und Isolde« in Weimar. — Ein Vorkämpfer (Prof. Dr. Fricke in Leipzig) für die staatliche Unterstützung der Musik im Landtage.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 24. La Messa di Verdi a Parigi.

Le Ménestrel. Nr. 28. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XXXVI. Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni. — *A. Pougin*: Le Requiem de Verdi et ses interprètes. — *Ernest l'Épine*: Auditions périodiques des oeuvres musicales des artistes vivants.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 11. *O. Reinsdorf*: Die soziale Frage und die Musik. Eine Studie. I. (Forts.) — *Eschmann*: 109 Aphorismen für Klavierlehrer. (Forts.)

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 22. *J. Stieler*: W. A. Mozart. (Schluss.) — Gounod über Beethoven's »Neunte«.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 23. *Edm. Neukomm*: Moscheles, sa vie et ses oeuvres. II. Partie (suite). — *Em. Mathieu de Monter*: Le Salon de 1874. II. (Suite). — *Octave Fouque*: Audition des envois de Rome au conservatoire le 23 mai 1874.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 28. *L. Köhler*: Am Clavier. 3. Weber's Aufforderung zum Tanz. — Nr. 29. Das Ende der »Komischen Oper« in Wien.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 24. *Th. Helm*: Beethoven's Streichquartette. 12. — Kritik (Comp. von G. Riemenschneider. Forts.)

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 24. Das Virtuosenthum. (Auszüge aus Ed. Devrient's Gesch. d. deutschen Schauspielkunst. 3. Bd.) — *C. A. Föppl*: Die Entwicklung, Construction und Tonalität der Tonleiter. (Forts.)

Allgemeine Zeitung. Augsburg. Nr. 151. Beil. *Woldemar Kaden*: Das Volkslied in Calabrien. Studie. (Schluss.) — Nr. 152. *H. v. Bülow*: Musikalisches aus Italien. II. — Nr. 154. Beil. *Jos. Schrattenholz*: Das 51. Niederrhein. Musikfest.

Die Gegenwart. Red. Paul Lindau. Nr. 23. *H. Ehrlich*: Schumann's Scenen aus »Faust« von Goethe. Vom Stern'schen Gesangvereine unter J. Stockhausen's Leitung in der Singakademie zu Berlin aufgeführt am 16. Mai.

Ueber Land und Meer. Nr. 35. *K. Kuhn*: Die Lohconcerte in Sondershausen.

Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen. N. F. 8. Jahrg. Mai. *H. Bonitz*: Nekrolog Johann Friedrich Bellermann's.

Kritiken erschienen über:

Bellasis, Edw., The life of Cherubini. London 1874. (Wiener Abendpost Nr. 133. 12/6.)

Chouquet, Histoire de la musique dramatique en France. (Von Schuré: Rev. crit. 19.)

Meinardus, L., Ein Jugendleben. 1. Bd. (von Kl. im Lit. Centralblatt Nr. 24.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Bellasis, Ed. Cherubini. Memorials illustrative of his [illegible]. With Portrait and Catalogue of his works. London 1874. Burns, Oates & Comp. 8°. XV, 428 pp. Mk. 13, 60.

Franco. — *Franconis* de Colonia artis cantus mensurabilis caput XI, de discantu et eius speciebus. Text, Uebersetzung und Erklärung von Heinrich Bellermann. [Separatabdruck aus der »Festschrift zu der dritten Säcularfeier des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster (veröffentlicht von dem Lehrer-Collegium, S. 388—418).] Berlin, Weidmann'sche Buchh. 1874. gr. 8°. 31 S.

Stephan (Fel.). — Die heutige Clavier-Literatur. Ein Wort für jeden Dilettanten von *Fel. Stephan*. Oels, Grüneberger & Co. gr. 8°. 14 S. Mk. 0, 25.

Tempia (Stefano). Estratto degli studii sulla musicografia del Maestro S. Tempia e delle risposte del maestro cav. M. Balbi. Padova 1873. Giammartini. In-8.

Wasielewski. — Die Violine im XVII. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomposition von *Jos. Wilh. v. Wasielewski*. Bonn, Max Cohen & Sohn. 1874. gr. 8°. 3 Bll. 98 S. Mk. 2. (Hierzu Musikbeilagen, gegen 40 Instrumentalcompositionen aus dem 16. und 17. Jahrh. enthaltend. Preis Mk. 9.)

---

[90]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bach, J. S., Duette f. Violine u. Viola, nach den Duetten f. Clavier bearb. von Ferd. David. 22½ Ngr.

Beethoven, L. van, Quartette f. 2 Violinen, Bratsche u. Vcell. Arr. f. das Pfte. zu 4 Hdn. von Engelbert Röntgen u. A. Dritter Band Nr. 13—17. **Roth cart.** 3 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 125. **Symphonie** Nr. 9. Dmoll. Arr. f. 2 Pfte. zu 8 Hdn. von Friedr. Hermann. 3 Thlr. 7½ Ngr.

Chopin, F., Op. 63 Nr. 7. **Etude pour Piano**, transcrite p. Vcelle. avec accompagnement de Piano par L. Tarnowski. 15 Ngr.

—— **Walzer** f. Vcell. mit Pftebegleit. bearb. von C. Davidoff.
Nr. 1. Op. 18 Esdur, Nr. 2. Op. 34 Nr. 1. Asdur à 20 Ngr.
Nr. 3. Op. 34 Nr. 2. Amoll, Nr. 4. Op. 34 Nr. 3. Fdur à 12½ Ngr.

Gade, N. W., Op. 40. **Symphonie** Nr. 5 f. Orchester. Edur. Arrang. f. das Pfte. zu 8 Hdn. von Friedr. Hermann. 1 Thlr. 10 Ngr.

Haydn, J., Sonaten für Pfte. u. Violine. Für Pfte. u. Vcell. übertragen von Friedr. Grützmacher.
Nr. 1. Gdur. 25 Ngr.

Liederkreis, Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Dritte Reihe.
Nr. 231. **Brahms, J.,** Liebe und Frühling. Wie sich Rebenranken schwingen, aus Op. 3. Nr. 2. 5 Ngr.
- 232. —— Lied. Weit über das Feld, aus Op. 3. Nr. 4. 7½ Ngr.
- 233. —— Treue Liebe. Ein Mägdlein sass am Meeresstrand, aus Op. 7. Nr. 1. 7½ Ngr.
- 234. **Eckert, C.,** Lied. Du schönes Fischermädchen, aus Op. 10. Nr. 3. 7½ Ngr.
- 235. —— Lied. Der Frühling kehret lächelnd wieder, aus Op. 13. Nr. 1. 5 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverturen für Orchester. Arrang. f. 2 Pfte. zu 4 Händen.
Nr. 6. Op. 89. **Heimkehr aus der Fremde.** Arrang. von E. Naumann. 20 Ngr.

Nuhn, Friedr., Duett f. Sopran u. Alt mit Begl. des Pfte. 5 Ngr.

Reinecke, C., 5 Stücke aus der Oper: König Manfred Op. 93. Für Harmonium eingerichtet von Robert Schaab. 25 Ngr.

Schumann, R., Träumerei aus den Kinderscenen, für Violine mit Begl. von Violinen, Bratschen u. Violoncells. (Gesammtes Streichquartett.) Arrang. von H. Heermann. 12½ Ngr.

—— **Dasselbe.** Bearbeitung f. Vcell. u. Pfte. von Friedr. Grützmacher. 7½ Ngr.

—— Op. 29. **3 Gedichte** von Emanuel Geibel. Nr. 1. Ländliches Lied für 2 Soprane. Nr. 2. Lied für 3 Soprane. Nr. 3. Zigeunerleben für kleinen Chor. Für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Für das Pianoforte allein übertragen von S. Jadassohn. 10 Ngr.

—— Op. 115. **Manfred.** Dramatisches Gedicht in 3 Abtheilungen von Lord Byron. Clavierauszug. gr. 8. **Roth cart.** 1 Thlr.

Spies, E., Op. 32. **3 Stücke.** Nr. 1. Romanze. Nr. 2. Scherzo. Nr. 3. Imitation. Für Violine u. Pfte. 1 Thlr.

Wagner, R., Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten. Vollständiger Clav.-Ausz. von Th. Uhlig. gr. 8. **Roth cart.** 3 Thlr.

Wichtl, G., Op. 37. **Phantasie** aus Richard Wagner's Lohengrin, für Violine u. Pfte. 1 Thlr.

[91]

Neue Musikalien

im Verlage von Schreiber in Wien.

Anthologie musicale. Fantaisies en forme de Potpourris sur les motifs les plus favoris d'opéras p. Pfte. Nr. 140. Lecocq, Mamsell Angot. 1. Ausg. 30 Ngr. 2. Ausg. 1 Thlr.

Diabelli, A., Op. 164. Tanzlust der Jugend. Walzer f. Pfte. zu 4 Hdn. im Umfang von 5 Noten bei stillstehender Hand. N. Ausg. 12½ Ngr.

Evers, C., Op. 33. Fünf Lieder f. 1 St. m. Pfte. Nr. 1—4. à 7½ Ngr. Nr. 5. 5 Ngr.

Fahrbach, Ph. sen., Op. 330. Ob schön! ob Regen! Sperl-Annonce-Polka m. Gesang ad libitum f. Orch. 1 Thlr. 22½ Ngr.

Händel, G. F., Six Fugues faciles p. l'orgue ou Pfte. Nouv. édit. 15 Ngr.

Herzalka, F., Josefinen-Polka-Mazurka f. Pfte. 7½ Ngr.

Jungmann, A., Op. 303. Traumbild. (Ständchen) für Orchester, arrangirt von R. Genée. 1 Thlr. 20 Ngr.

—— Op. 333. Elfenreigen. Caprice f. Streichmusik, arr. von R. Genée. 10 Ngr.

Mannsfeld, L., Op. 1. Die Zigeunerin. Polka-Mazur. f. Piano. 10 Ngr.

—— Op. 6. Unsere Landsleut! Volksthüml. Walzer f. Piano. 15 Ngr.

Potpourris aus den beliebtesten Opern und Operetten für Piano zu vier Händen. Nr. 13. Weber, C. M. von, Oberon. 30 Ngr.

Rilas, E., Fernande. Romanze f. Orch., arr. v. R. Genée. 1 Thlr. 10 Ngr.

Strauss, E., Op. 34. Javotte-Quadrille nach der Operette v. E. Jonas, f. Orch. 1 Thlr. 27½ Ngr.

—— Op. 93. Unter eigenem Dache. Polka française für Orchester. 1 Thlr. 23 Ngr.

—— Op. 98. Ein Stück Wien. Polka française f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr.

—— Op. 102. Ein Jahr freiwillig. Polka française für Orchester. 1 Thlr. 22½ Ngr.

—— Op. 105. Expositionen. Walzer f. Orch. 3 Thlr. 27½ Ngr.

—— Op. 108. Kaiser Franz-Josef-Jubiläums-Marsch für Militär-Musik. Partitur. 10 Ngr.

[92] Von den königlichen Unterrichts-Ministerien von Preussen und Bayern zur Einführung empfohlen:

Abriss der Musikgeschichte. **Für Lehrerseminare und Dilettanten** bearbeitet von **Bernhard Kothe.** Mit Musikbeilagen. Geheftet 15 Ngr.

Handbuch für Organisten. **Sammlung von Orgelstücken in allen Tonarten.** Zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, sowie auch zur Benutzung in Lehrerseminaren und Präparandenanstalten herausgegeben von **Bernhard Kothe.** Zweite durch einen Anhang leichter Praeludien vermehrte Auflage. Geheftet 1½ Thlr.

Musica sacra. **Sammlung von Hymnen und Motetten** für **Männerstimmen,** herausgegeben von **Bernhard Kothe.** Zweite wesentlich erweiterte Auflage der »Katholischen Männerchöre« von B. Kothe. Vollständig in drei Theilen:
Erster Theil: Weihnachtskreis. Partitur 30 Ngr. Stimmen (à 3 Ngr.) 24 Ngr.
Zweiter Theil: Osterkreis. Partitur 30 Ngr. Stimmen (à 3 Ngr.) 24 Ngr.
Dritter Theil: Pfingstkreis. Partitur 20 Ngr. Stimmen (à 3 Ngr.) 24 Ngr.

Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig.

[93]

Beethoven.

* **Literarische Notizen.** Sämmtliche Sonaten, Sonatinen und kleine Clavierstücke von Beethoven sind in einer neuen Ausgabe von Gust. Damm bei J. O. Mittler in Leipzig erschienen, welche den Anspruch erhebt, eine Musterausgabe zu sein. Sie gründet denselben nicht nur auf den Vorzug der äusseren Ausstattung, welche man dem Werke vor andern Editionen zugestehen muss, sondern vorzüglich darauf, dass sie, auf die Autorität eines Bülow, Czerny, Hiller etc. gestützt, die mancherlei kleinen Fehler ausmerzt, welche sich »wie eine ewige Krankheit« bei allen früheren Abdrücken fortgeerbt hatten, ferner aber darauf, dass sie viele Stellen in den Sonaten dem jetzigen Umfange der Claviere gemäss so giebt, wie Beethoven sie offenbar intendirt hatte, aber bei den beschränkten Instrumenten seiner Zeit nicht notiren konnte. Bülow und Tausig haben die Berechtigung solcher Aenderungen bereits früher anerkannt und diese in ihren Concerten selbst ausgeführt. Es handelt sich bei denselben allerdings nur um einzelne Stellen, wie z. B. um die Fortführung einer Figur über das hohe *f* hinaus, wo Beethoven abbrechen und sie in einer untern Octave wiederholen musste, anstatt sie fortzusetzen, ferner um die Verdoppelung des Basses, wenn derselbe in Octaven hinabgeschritten war und dann wegen des kurzen alten Claviers vom Contre *F* ab nur einfach geführt werden konnte. Ferner giebt diese Ausgabe Auskunft über die Ausführung der Verzierungszeichen, Vorschläge, Doppelschläge etc., welche theilweis anders gemeint sind, als wir sie heute verstehen; sie giebt u. A. Anweisung, wie man das Octavenglissando, welches bei dem tiefen Tastenfalle der heutigen Instrumente kaum mehr zu spielen ist, auf beide Hände vertheilt, sie lehrt, wie die, vielen Pianisten unausführbaren Trilleraufgaben gelöst werden können, bezeichnet das Zeitmaass und giebt denen, die ohne Lehrer üben, einen dankenswerthen Fingersatz. Eine Ausgabe wie obige, welche noch ganz besonderes Interesse durch Zusammenstellung der verschiedenen Lesarten gewährt, war längst Bedürfniss geworden und wird gewiss jedem Clavierbeflissenen zur höchsten Freude gereichen. — Papier und Druck (gross Hochformat, deutlicher Stich) sind zu loben, der Preis für die ganze Ausgabe in zwei Bänden beträgt nur 3 Thlr. 10 Sgr.

(Kritik des Musikreferenten der Norddeutschen Allgem. Zeitung, Nr. 122, 22. Mai.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 13, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 1. Juli 1874. **Nr. 26.** IX. Jahrgang.

Die Orgel und ihr Bau.

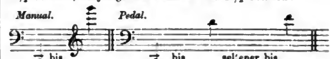
Von **W. Oppel.**

(Fortsetzung aus Nr. 20.)

II.

Wir haben im ersten Artikel gesehen, wie der Ton hervorgebracht wird und wären mit unserer Beschreibung so ziemlich zu Ende, wenn die Orgel ein Blasinstrument repräsentirte. Dem ist aber nicht also. Wir haben in der Orgel eine Reihe Pfeifen, für jede Taste eine, welche etwa wie eine Flöte klingen; wir haben aber auch eine Reihe, abermals für jede Taste eine, welche eher die Klangfarbe einer Geige haben; wir haben wieder eine Reihe, bei welcher sämmtliche Töne eine Octave höher klingen, als die Taste angiebt; und abermals eine Reihe, bei welcher Alles eine Octave tiefer klingt — und so fort, eine grössere oder geringere Anzahl Pfeifenreihen, deren jede ihre specielle Klangeigenthümlichkeit hat. Jede solche Reihe zusammengehöriger Pfeifen nennt man eine »klingende Stimme« oder ein Register, und auch die kleinste Kirchenorgel in unserer Zeit hat deren mehrere; nach der Registerzahl pflegt man im Allgemeinen die Grösse einer Orgel zu bestimmen. Die einzelnen Arten der Register, ihre Namen und Eigenthümlichkeiten besprechen wir in einem späteren Artikel.

Um nun bei grossen Orgeln, welche sehr viele Register haben*), eine gewisse Zusammenordnung herzustellen und ferner, um eine rasche Abwechselung der Stärke und Klangfarbe zu ermöglichen, endlich, um verschiedene Klangfarben zugleich in der Weise anwenden zu können, dass z. B. die eine Hand Flötenklang, die andere Hand Geigenklang hat — giebt man den Orgeln mehrere Tastaturen und bestimmt für die eine Tastatur eine Anzahl Register ausschliesslich, und andere Register für andere Tastaturen. Auch die kleinsten in unserer Zeit gebauten Orgeln haben zwei Tastaturen, eine, welche mit den Händen gespielt wird und eine, welche mit den Füssen gespielt wird. Letztere liegt natürlich dicht am Fussboden und hat viel längere und breitere Tasten, kann aber eben deshalb nicht denselben Octavenumfang haben; sie dient darum nur dazu, die tiefste Stimme eines mehrstimmigen Satzes zu spielen, wodurch die Hände desto mehr Freiheit für die übrigen Stimmen erhalten. Die Fusstastatur wird auch Pedal, die Handtastatur Manual genannt. Der Umfang des Manuales ist bei neueren Orgeln in Deutschland gewöhnlich $4\frac{1}{2}$ Octaven, derjenige des Pedales 2 bis $2\frac{1}{2}$ Octaven:



Grosse Orgeln haben aber nicht nur ein Manual, sondern deren zwei oder drei, dicht über einander liegend, so dass jedes höher liegende zugleich etwas weiter zurück liegt. In Frankreich, England und Amerika hat man auch Orgeln mit vier Manualen. Sehr selten baut man zwei Pedale, die dann ähnlich über einander liegen. Jedes Manual und das Pedal hat seine besondere Windlade, ja öfters deren mehrere. Und nun kommen wir zu der Frage: Wie macht es der Organist, dass ihm gerade die Register erklingen, welche er haben will, und auch nur sie? Natürlich kann dies nicht bis zu völliger Deutlichkeit klar gemacht werden ohne wirklichen Anblick der Sache; aber die Möglichkeit werde ich dem aufmerksamen Leser doch darthun können. Er stelle sich vor, er habe die Manuale gerade vor sich und unmittelbar dahinter, im Innern der Orgel, stehe etwa die Windlade eines Manuales über dem dazu gehörigen Windkasten. Die Richtung, in welcher die Tastatur vom tiefsten zum höchsten Tone sich ausbreitet, wollen wir die Länge der Windlade nennen. Dann ist dieselbe ihrer Breite nach in Cancellen getheilt, deren jede für einen Ton gilt, wie wir wissen.

Nun theilen wir uns — einstweilen in Gedanken — die Decke der Windlade der Länge nach in ähnliche Streifen und jeder derselben gilt nun für die Pfeifen eines Registers. Nehmen wir beispielsweise an, unser Manual habe drei Register, wovon wir eines Flöte, das zweite Gambe und das dritte Trompete nennen wollen. Dann haben wir auf unserer Windlade links in der Ecke das tiefste *C* der Flöte, hinter diesem das *C* der Gambe, hinter diesem das *C* der Trompete. Rechts neben dem Flöten-*C* steht das Flöten-*Cis*, neben diesem das Flöten-*D* u. s. f., neben dem Gamben-*C* das Gamben-*Cis* u. s. w.*) Die Länge der Windlade giebt uns also in

*) Einige der allergrössten Orgeln sind: die in der St. Paulskirche in Frankfurt a. M. mit 74, im Alexandra Palace in London mit 87, im Münster zu Ulm mit 100, in Albert Hall in London (Kensington) mit 111 Registern.

*) Für Kenner des Orgelbaues bemerke ich hier, dass ich recht wohl weiss, dass aus praktischen Gründen in der Regel nicht *Cis*

ihren einzelnen Streifen ein bestimmtes Register, die Breite einen bestimmten Ton. Hiermit ist aber unsere obige Frage noch nicht beantwortet. Wir haben bisher angenommen, in der Decke der Windlade befänden sich Löcher, in welchen die natürlich unten offenen Pfeifen ständen. Wäre dies so, so müsste, sobald die Taste *C* niedergedrückt und somit das Ventil links in der Ecke — um bei unserem obigen Beispiele zu bleiben — geöffnet ist, der Wind in diese Cancelle und von dieser in die drei *C*-Pfeifen zugleich eindringen — der Spieler hätte nicht die Wahl, nur Flöte, nur Gambe, oder etwa Flöte und Trompete erklingen zu lassen. Zu diesem Zwecke sind nun zwar die erwähnten Löcher in der Decke der Windlade, aber die Pfeifen stehen nicht in diesen Löchern. Es liegt vielmehr für jedes Register über der Windlade der Länge nach ein Holzstreif, Schleife genannt, und dieser ist ebenfalls mit Löchern versehen. Jede Schleife ist von der nächsten durch einen schmaleren Holzstreif getrennt. Auf diesen Trennungsdämmen ist nun endlich diejenige abermals mit Löchern versehene Bohle befestigt, welche man Pfeifenstock nennt und in welche wirklich die Füsse der Pfeifen eingesenkt sind. Wir haben also drei Löcher über einander: in der Decke der Windlade, in der Schleife und im Pfeifenstocke. Das unterste und oberste stehen senkrecht über einander; die Schleife aber ist der Länge nach verschiebbar, so dass sie den Durchgang des Windes gestatten oder verschliessen kann. Von der Schleife aus führt nun ein dem früher erwähnten ähnlicher, aus Winkeln, Stangen u. dergl. bestehender Mechanismus bis zu den Manualen, wo er, in der Nähe der Tastaturen und für den Spieler leicht erreichbar, in einem sogenannten Registerknopfe sein Ende findet. Auf jedem Registerknopfe ist ein Schildchen, worauf der Name des Registers steht. Zieht der Spieler ein Register, so verschiebt sich dessen Schleife so, dass die drei Löcher communiciren, also die Pfeifen des Registers erklingen können; stösst er es hinein, so tritt der nicht durchlöcherte Theil der Schleife zwischen die beiden anderen Löcher und macht das Register verstummen. Die eben beschriebenen Windladen, welche am häufigsten vorkommen, nennt man Schleifladen. — Mehrere Orgelbauer neuerer Zeit benutzen eine andere Art von Windladen, sogenannte Kegelladen, wobei das Ventil die Gestalt eines kleinen Kegels hat, welcher nicht herabgezogen, sondern durch das Niederdrücken der Taste aufwärts gestossen wird; da nun die Spitze des Kegels unten ist, so öffnet das Hinaufstossen den Luftzugang. Der Unterschied dieser Windladen liegt aber nicht blos in der Form des Ventils. Es hat vielmehr hier jedes Register seine besondere Windlade, welche durch den Registerzug zu öffnen oder zu schliessen ist und in welche vom Canale aus der Wind gelangt. In jeder solchen Registerwindlade muss dann ein Ventil für jeden Ton sein. Die Einrichtung ist eine viel complicirtere, bietet aber bei sehr exacter Ausführung manche Vortheile. Die Kegelladen werden auch Springladen genannt, welcher Name indess ursprünglich einer anderen Einrichtung zukommt, auf welche wir nicht näher eingehen wollen, da sie in unserer Zeit nicht mehr vorkommt. — Noch Eines müssen wir zum Schlusse erwähnen: Der weitaus grösste Theil des Pfeifenwerkes bleibt dem, der die Orgel von Aussen betrachtet, verborgen, da er im Inneren auf den Windladen steht. Man stellt aber gern einige der schönsten und grössten Zinnpfeifen »in den Prospect«, d. h. an den vorderen Rand des Orgelgehäuses, wo sie diesem und der Kirche oder dem Saale zur Zierde gereichen. Da diese Pfeifen nicht auf ihren Windladen stehen können, so muss an ihrer Stelle in das Loch des Pfeifenstockes eine sogenannte Conducte, d. h. eine hölzerne oder metallene Röhre eingefügt sein, welche, oft in mannigfacher Krümmung, den Wind bis in den Fuss der wirklichen Pfeife leitet.

(Fortsetzung folgt.)

neben *C* steht — dass überhaupt die Sache nicht immer so einfach ist, wie oben angedeutet. Das Detail kann aber die Leser, für welche ich schreibe, nicht interessiren Diese Bemerkung bitte ich auch für ähnliche Fälle im Auge zu 'ehalten.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bücher über Musik.

Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre zunächst für Musikinstitute, Lehrerseminare und Präparandenanstalten von **Moritz Brosig,** königl. Musikdirector, Domkapellmeister und Lehrer am königl. akademischen Institute für Kirchenmusik in Breslau. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), 1874. 8°. VI und 174 S. Preis Mk. 3.

Das Büchlein beginnt mit einer Einleitung, welche folgende Capitel umfasst: A. Lehre von den Intervallen, B. Lehre von den Tonleitern, C. Lehre von der Verwandtschaft der Tonarten und D. Lehre von den Bewegungen der Tonreihen. — Diese Reihenfolge ist nicht ganz glücklich gewählt, da es das Natürlichere ist, zunächst die den harmonischen Verhältnissen zu Grunde liegende diatonische Tonleiter zu betrachten und zu erklären, und dann erst hieran anknüpfend die Grösse der musikalischen Intervalle zu besprechen, wobei dann wiederum zu zeigen ist, dass die Tonleiter aus einer Combination von einfachen consonirenden Intervallen (Quinte, Quarte und Terz) entstanden ist u. s. w. Der Verfasser geht dagegen von der Notation aus und beginnt S. 1 seine Lehre folgendermaassen: »Intervall nennt man die Entfernung zweier Töne »in Rücksicht auf die Anzahl der Stellen, welche die Töne, in»clusive der Stellen, auf die sie selbst bei der Notation zu »stehen kommen, umfassen. Die Benennung des Intervalles »richtet sich nach der Anzahl dieser Stellen. Es sind dafür die »lateinischen Bezeichnungen: Secunde, Terz, Quart .... ge»wählt worden. Nonen, Decimen, Undecimen etc. sind jedoch »nichts Anderes, als um eine Octave erhöhte Secunden, Ter»zen, Quarten etc.« Auf eine auch nur andeutende Erklärung des Octavenbegriffes verzichtet der Verfasser und fährt dann fort: »Jedes Intervall kommt in verschiedenen Grössen vor, »weil die Töne desselben durch Versetzungszeichen verändert »werden können. Zur näheren Bezeichnung dieser verschie»denen Grössen dienen die Eigenschaftswörter: *klein, gross,* »*rein, — vermindert* und *übermässig.*« Schon dieser Anfang der Intervallenlehre enthält bedenkliche und für den Schüler höchst nachtheilige Unklarheiten, weil hier der Begriff der diatonischen Tonleiter und der Tonart recht geflissentlich umgangen zu werden scheint. Es ist dies ein blosses Vordemonstriren auf einem Stückchen Notenpapier oder an den Tasten der Claviatur. Hieran leidet nun ganz besonders die folgende Auseinandersetzung über »Tonstufe«. Der Verfasser sagt nämlich: »Um die Grösse der Intervalle in ihren verschiedenen »Eigenschaften bestimmen zu können, müssen wir das kleinste »Tonverhältniss, die Tonstufe kennen lernen. Tonstufe (oder »Stufe schlechthin) ist die Entfernung von einer Stelle bis zur »nächst höheren oder tieferen, also von einer Linie bis zu den »benachbarten Zwischenräumen, oder von einem Zwischen»raume bis zu den benachbarten Linien. Die Tonstufe ist eine »*kleine,* wenn die Töne, welche sie bilden, dem Klange nach »die nächste Entfernung haben; dahingegen eine grosse, wenn »zwischen beiden sie bildenden Tönen noch einer eingeschlos»sen ist. Die kleine Tonstufe ist in unserem temperirten Ton»system dem Klange nach dasselbe, was der sogenannte chro»matische Halbton ist, welcher durch zwei auf einer Stelle

»stehende Noten dargestellt wird, von denen die eine durch »ein einfaches Versetzungszeichen, also ♯, ♭ oder ♮ erhöht oder »erniedrigt worden ist, *c—cis, ces—c, b—h*. . . . . Die Be»zeichnung halber Ton kann demnach nur in den Fällen ange»wendet werden, wo es sich nicht um die Schreibart, sondern »nur um den Klang der betreffenden zwei Töne handelt.« S. 3 folgt darauf eine unvollständige Aufzählung der diatonischen Intervalle, an welcher wir nur die Ausdrücke reine Quarte und reine Quinte loben wollen, welche der Verfasser aus besserer Zeit beibehalten hat, während bekanntlich Marx und seine Nachtreter für reine Quinte »grosse Quinte«, für verminderte Quinte »kleine Quinte«, für reine Quarte »kleine Quarte« und für übermässige Quarte »grosse Quarte« zu sagen belieben, und hiermit auch den Begriff der Consonanz über Bord geworfen haben, ganz vergessend, dass sich die reine Consonanz der Octave aus den reinen Consonanzen der Quinte und Quarte, und umgekehrt zusammensetzt. Abgesehen von dieser zufällig beibehaltenen besseren Terminologie dürfte es wohl aber schwerlich eine sinnlosere und unverständlichere Intervallenlehre als die des Herrn M. Brosig geben, welcher nichts anderes als die Schreibweise zu kennen scheint und hiernach, es ist lächerlich zu sagen, die Grösse der Intervalle bestimmen will!! Wer Ohren zu hören hat, der höre und lerne erst die reinen Consonanzen, also die Octave, Quinte, Quarte und grosse Terz richtig abstimmen. Die Differenz der Quarte und Quinte bestimmt die Grösse des ganzen Tones, die Differenz der grossen Terz und Quinte die Grösse der kleinen Terz, die Differenz der grossen Terz und Quarte die Grösse des diatonischen Halbtones oder λεῖμμα's u. s. w., u. s. w., eine andere Grundlage der Intervallen- und Harmonielehre giebt es nicht, aber freilich, sie erfordert ein eingehendes Studium. Hat der Schüler indessen dieselbe gefasst, so wollen auch wir die Eselsbrücke der Claviatur nicht ganz bei Seite setzen, müssen aber immer doch darauf hinweisen, dass die Verhältnisse derselben alle falsch sind und nur als ein Surrogat für die wahren richtigen gelten können. — S. 4 werden wir mit der Gestaltung der Tonleitern bekannt gemacht: »Tonleiter ist die auf gewisse in der »Normal-Dur- und der Normal-Moll-Tonleiter (C-dur und »A-moll) gegebenen Gesetze sich gründende stufenweise Ton»folge von einem Ton bis zu seiner Octave. Diese Gesetze »liegen in der Grösse der Secundenschritte von einem Tone »zum nächsten. *c-d-ef-g-a-hc, a-hc-d-ef—gisa*. Man »sieht hieraus, dass die Durtonleiter überall, ausser vom 3. »zum 4. und vom 7. zum 8. Tone in grossen Secunden sich »bewegt; dass in der Molltonleiter mehr kleine Secundenfort»schreitungen . . . . und eine übermässige Secunde vor»kommen. Diese zwei Tonleitern repräsentiren zugleich die »beiden Tongeschlechter, welche der neueren Musik zu »Grunde liegen.« Dass diesen »Geschlechtern« eine gemeinsame diatonische Tonleiter zu Grunde liegt, und dass diese Geschlechter nur Octavengattungen desselben Systems sind, ist dem Verfasser unbekannt, und so kommt er denn zu dem bedenklichen Resultat, die übermässige Secunde als einen Tonleiterschritt gelten zu lassen. Ueber diesen Gegenstand habe ich mich vor einiger Zeit (nämlich bei Gelegenheit der Anzeige der Kolbe'schen Harmonielehre, vergl. Nr. 6 dieses Jahrgangs unserer Zeitung, Spalte 81—83) ausführlicher ausgesprochen, worauf ich den Leser verweisen muss. Brosig erklärt S. 5 die übermässige Secunde aber nächst der kleinen Terz für das eigentlich charakteristische Intervall der Mollscala, »wie sich später bei der Bildung der Accorde zeigen wird«. Diese Accord-Bildung ist aber auch wirklich der Beachtung werth. S. 37 werden wir über die sogenannten Neben-Septimen-Accorde belehrt, welche in der Molltonleiter folgendes Aussehen haben:



weiter unten heisst es dann, »der erste derselben ist unbrauch»bar, weil er keine regelmässige Auflösung zulässt« (S. Beispiel A), »der siebente lässt ebenfalls keine regelrechte Auf»lösung zu« (S. Beispiel B), und hierzu giebt uns der Verfasser die beiden folgenden Notenbeispiele:



als wenn anzunehmen wäre, dass überhaupt jemand, der nur ein wenig musikalisches Gefühl besitzt, auf den Einfall kommen könnte, solche Auflösungen zu probiren. Dergleichen Accord-Monstra sind aber die Consequenzen, welche die Annahme der Molltonleiter *a-hc-d-ef—gisa* mit sich bringt. Schon das blosse Aufschreiben einer solchen Septimen-Neben-Accord-Reihe hat keinen rechten Sinn. Der einzige Weg zu einer richtigen Auffassung und Behandlung der harmonischen Verhältnisse namentlich der Dissonanzen wird allein durch den strengen Contrapunkt vermittelt; hiermit ist allerdings ein mühsames Studium verbunden, welches die heutigen Musiker scheuen. Dennoch liesse sich aber wohl auch ohne die eigentlichen contrapunktischen Stimmführungsübungen immer noch eine Lehre aufstellen, welche wenigstens zu einer richtigen Auffassung der harmonischen Verhältnisse führte. Der Ausgangspunkt einer solchen Lehre müsste die diatonische Tonleiter sein, woran sich zunächst eine Intervallenlehre innerhalb der Grenzen dieser Tonleiter anzuschliessen hätte; hierauf würde die Lehre von den Octavengattungen mit ihren Cadenzen folgen, und dann der zweistimmige Satz namentlich in Rücksicht auf die Anwendung der dissonirenden Verhältnisse; erst dann könnte man zu den Dreiklängen und dissonirenden Accorden übergehen. Dies würde etwa die Grundlage für die Harmonielehre der Seminaristen und Präparanden abgeben, an welche sich dann für die Weiterstrebenden ein eingehender contrapunktischer Cursus anschliessen könnte. Auf diese Weise würden wenigstens den Schülern nicht die ersten musikalischen Begriffe verwirrt. Ein Buch aber, wie das des Herrn M. Brosig bietet durchweg nur Falsches, Confuses und Sinnloses, so dass man auf das Entschiedenste von seiner Benutzung abrathen muss.

Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre. Zum unterrichtlichen Gebrauche in Musikinstituten, Seminarien u. s. f. und zur Aufklärung für jeden Gebildeten von **Otto Tiersch.** Gegründet auf des Verfassers Harmoniesystem. Eine allgemein verständliche Darstellung der wichtigsten musikalischen Fragen nach dem Standpunkte der heutigen Theorie und Praxis in der Tonkunst. Berlin, Verlag von Robert Oppenheim. 1874. VIII u. 172 S.

Der Verfasser fühlte sich schon vor Jahren berufen, ein Licht auf dem Gebiete der musikalischen Theorie zu werden. Seine eigentlichen bahnbrechenden Ideen hat er in seinem 1868 erschienenen »Harmoniesystem« niedergelegt und denselben dort auch einen praktischen Ausdruck in der Bearbeitung des Chorales »O Haupt voll Blut und Wunden« gegeben, welche ich meinen Lesern nicht vorenthalten darf:



Wenn man die zahlreichen Schönheiten dieses vierstimmigen Satzes begriffen hat, wird man sich eine Vorstellung von unserm neuen Apostel machen können, auch wird man verstehen, wenn er Vorrede S. IV und V also spricht: »Mein Erstlingswerk, System und Methode der Harmonielehre ist nur »bestimmt für bereits d u r c h g e b i l d e t e Musiker, resp. für »die Hand des verständigen Lehrers, der darnach seinen Lehrgang selbstständig zu entwerfen hat; dasselbe wendet sich »direct also nur an einen kleinen Kreis. Das vorliegende Werkchen dagegen soll sich als Leitfaden in der Hand des Schülers »befinden, eventuell soll es dem Musikfreunde direct und in »leicht verständlicher Form Aufschluss über die wichtigsten »musikalischen Fragen bieten; es wendet sich also an einen »grossen Leserkreis. D i e a l l g e m e i n e n P r i n c i p i e n , a u f »w e l c h e n d a s z u G r u n d e l i e g e n d e H a r m o n i e- »s y s t e m s i c h e r b a u t , k ö n n e n w o h l k a u m e i n f a c h e r »u n d v e r s t ä n d l i c h e r s e i n. Für ihre Richtigkeit »spricht die Thatsache, dass alle aus ihnen zu ziehenden Con»sequenzen mit der Praxis guter Componisten in einer Weise »sich decken« (— Siehe den oben mitgetheilten Choralsatz —) »die bei angenommener Unrichtigkeit jener Principien geradezu »wunderbar erscheinen müsste. Ausserdem stützen sie sich »theils auf M o r i t z H a u p t m a n n, theils auf H e l m h o l t z. »Die Lehrsätze und Regeln entwickeln sich aus diesen einfachen »Principien in so consequenter Weise, dass man sich jederzeit »— bei Kenntniss der Principien — das ganze System und den »ganzen Lehrgang reconstruiren kann; das Gedächtniss braucht »gar nicht belastet zu werden und der Unterricht gewinnt un»gemein an Interesse.« Ueber den Choralsatz selbst enthalten wir uns gern jedes weiteren Urtheiles, es könnte uns sonst der S. 23 ausgesprochene Vorwurf treffen: »Man meide deshalb »die unter Musikern wie unter Dilettanten sehr verbreitete Un»sitte, über die Compositionen eines Meisters ohne längere »Prüfung ein absprechendes Urtheil zu fällen, sobald seine Mu»sik nicht zu klingen scheint. Die absprechenden Urtheile über »bahnbrechende Tonschöpfungen und namentlich über die »Leistungen neuerer Meister beruhen grösstentheils nicht auf »einem Verletzen musikalischer Gesetze von Seiten der Com»ponisten, sondern auf der eigenen unzureichenden, weil ein»seitigen musikalischen Bildung der Urtheilenden.« Und wir bescheiden uns gern, noch nicht die nöthige musikalische Bildung zu besitzen, die zur Beurtheilung eines O t t o T i e r s c h'schen Choralsatzes gehört.

H. Bellermann.

Ein Nachspiel zum 51. Niederrheinischen Musikfest.

D ü s s e l d o r f. *E. K.* Als ein Musikfest im kleineren Stil ist das acht Tage nach dem Kölner Feste in der Tonhalle zu Düsseldorf in Scene gesetzte C o n c e r t von M a x B r u c h zu bezeichnen, bei welchem nicht nur zwei der Hauptsolisten des Musikfestes — Frau Joachim und Herr Henschel — mitwirkten, sondern auch die Chöre der benachbarten Städte in Zahl von über 400. Da war aus D ü s s e l d o r f der Gesangmusikverein, der Bachverein, der Städtische Männergesangverein, der Quartettverein und einige Mitglieder des Vereins Oratorium, aus E l b e r f e l d der Gesangverein für gemischten Chor und die Liedertafel, aus B a r m e n der Städtische Singverein, die Ober- und Unterbarmer Liedertafel, aus C r e f e l d die Liedertafel und aus N e u s s der Männergesangverein und Damenchor. Alle diese Vereine hatten dem Componisten eine gute Zahl ihrer Mitglieder zur Verfügung gestellt und bei sich zu Hause Vorproben gehalten, ein Vortheil, der, wie ich in meinem Musikfestbericht dargelegt habe, den Musikfesten bei ihrer dermaligen Organisation abgeht. Auch das Düsseldorfer Städtische Orchester war durch auswärtige Künstler verstärkt.

Max Bruch hatte fast nur eigene Compositionen auf das Programm gesetzt. Man kann über die künstlerische Zulässigkeit und Zweckmässigkeit derartiger, das Gebiet der Unternehmungen streifender Vorführungen eigener Compositionen verschiedener Ansicht sein; ein feinfühliger Künstler wird bei dem Risico eines solchen Unternehmens in erster Linie das Maass der Sympathie und der Popularität, dessen er sich sicher fühlt, als Richtschnur seines Verhaltens nehmen müssen, dann aber in zweiter Linie sich diese Sympathie und Popularität durch eine gewisse Enthaltsamkeit möglichst zu sichern bemüht sein. Sicher ist, dass die principiellen Gegner solcher Concerte diesmal eine t h a t s ä c h l i c h e Widerlegung gefunden haben, indem der grosse Saal der Tonhalle, in der Generalprobe Vormittags und im Concert Abends eine dicht gedrängte Zuhörerschaar aufwies. Einstweilen steht eben das rheinische Publikum noch nicht auf dem erhabenen Standpunkt des

Berliner Kritikers der Leipziger Signale, es liebt — als geborener musikalischer Janhagel — jene Harfenmädchen-Melodien des Odysseus, Schön Ellen und Frithjof. Ja, Max Bruch hat die Dreistigkeit gehabt, schon wieder zwei neue Stücke zu componiren, die uns rheinischen Böotiern gefallen haben, und die er beide in seinem Concert aufführen liess, nämlich die schon früher von mir besprochene Schiller'sche Dithyrambe für Tenor-Solo, sechsstimmigen Chor und Orchester, und eine neue Romanze für Violine. Dort, in der Dithyrambe, strömt eine kräftige, bewegliche und klare Melodie als Einleitungs-Hymnus herauf, so dass jeder Heldentenor, der sie singt, und jeder der sie hört, seine Freude daran haben muss — nur nicht jene verschrobenen »Musikkenner«, die schon fortlaufen, wenn sie eine Melodie hören, die auch das einfache musikalische Gemüth fassen kann. Was die misera plebs versteht, taugt für sie nicht; es muss durchaus getüftelt sein — und dann verstehen sie's manchmal auch nicht. Und nun gar die neue Romanze! Dort finden sich sogar zwei solcher Harfenmädchen-Melodien, die in phantasievoller Verarbeitung so oft wiederkehren, dass jeder, der Ohren hat zu hören, sie — es ist schrecklich zu sagen — zu Hause nachspielen kann. Es ist die Melodie, vermittelst deren Bruch seine grossen Erfolge sich geschaffen, aber nicht die Melodie schlechthin (denn eine solche können auch kleine Geister schaffen), sondern ihre Anmuth, Kraft und ihre technische Behandlung. Auf das letztere ist grosses Gewicht zu legen. Denn eine Melodie ist nur dann glücklich erfunden, wenn sie nicht nur angenehm ins Ohr fällt, sondern wenn der Componist weiss, was er damit anfangen soll. Und dass ein dem Epischen zugewandter Künstler, wie Bruch, sich der Polyphonie nicht entziehen kann und, wo es darauf ankommt, den Ausdruck aufs Höchste zu steigern, sich derselben mit Meisterschaft bedient, zeigen manche Partien des Odysseus und der ganze Chortheil der Dithyrambe. — Der Verlauf des Concertes war im Ganzen recht befriedigend: ausser den genannten eigenen Sachen: Dithyrambe, Violin-Romanze, VII. Scene aus Odysseus (Gastmahl bei den Phäaken), Schön Ellen und Frithjof, kamen noch zur Aufführung: Ouvertüre zur »Zauberflöte« (von Bruch in dem richtigen Allegro-Tempo genommen, nicht in dem beliebten Presto), Arie aus Alceste von *Gluck* (»Wo bin ich« etc.) von Frau Joachim vorgetragen, und die Rhapsodie aus Goethe's »Harzreise« für eine Altstimme, Männerchor und Orchester von *Brahms*. Herr Henschel, der in dem »Gastmahl bei den Phäaken«, in Schön Ellen und Frithjof meisterlich sang, sowie Frau Joachim waren wieder, wie auf dem Musikfeste, neben dem Concertgeber die Grössen des Tages, und ich brauche ihretwegen nur auf das in meinem Musikfestbericht Gesagte hinzuweisen. Herr Joseph Wolff von Köln sang, wie im vergangenen Winter in Barmen, das Dithyramben-Solo mit Schwung und Kraft, wobei seine metallhelle Stimme wohl nur der äusseren ungünstigen Raumverhältnisse wegen nicht so durchdringen konnte wie früher in Barmen. Die übrigen Solisten, Herr Concertmeister Rob. Heckmann und Fräulein Marie Sartorius, beide aus Köln, fielen dagegen etwas ab; der Letzteren fehlen für eine »Schön Ellen« alle Vorbedingungen; von der dramatischen Lebhaftigkeit und Gluth der Begeisterung, mit der das heroische Mädchen auftritt und singt, war keine Rede, Auffassung und Stimmmittel waren ungenügend, und so machte die ganze schöne Composition nicht den Eindruck, den sie zu machen verdient. Der Chor war befriedigend, mehr als das aber eigentlich nicht. Ich habe mich darüber gewundert, weil hier eine Organisation praktisch geworden war, die ich als für die Musikfeste wünschenswerth bezeichnet hatte. Freilich ist die Tonhalle, ebenso wie der Kölner Gürzenich, ein akustisch so ungünstiges Local, dass kein Dirigent Chormassen herbeischaffen könnte, welche genügend wären, um in diesem Saale eine Wirkung zu erzeugen, wie es z. B. bei den Grössenverhältnissen der Berliner Singakademie oder des Leipziger Gewandhauses mit einem viel kleineren Chor möglich ist; dann aber war die choristische Thätigkeit vorwiegend in den Händen von Männergesang-Vereinen. Und damit ist es nun einmal eine eigene Sache! Einen höchst glücklichen Griff hat der Concertgeber gethan, indem er die *Brahms*'sche Rhapsodie für Männerchor und eine Altstimme auf das Programm gesetzt hatte. Dieses Chorstück, in welchem ein reiches musikalisches Leben auf kurzem Raume zusammengedrängt ist, gehört sicher zu dem Schönsten, was Brahms geschrieben. Es ist ein ergreifendes Stimmungsbild — ein sich und die Welt hassender Mensch, dessen Sinne umnachtet sind von düsterer Schwermuth, voll Menschenhass, — und daneben der um Befreiung des Unglücklichen flehende Chor, welcher mit wunderbarer Milde und Klarheit auftritt, um die düsteren Tonbilder allmälig zu verscheuchen. Wenn Brahms es vorzugsweise liebt, seinen musikalischen Gestaltungen, seien sie vocal oder instrumental, eine vorherrschend traurige, ja düstere Färbung zu geben (man wirft ihm in dieser Hinsicht eine gewisse Einseitigkeit vor), so war er sicher der geborene musikalische Interpret eines solchen Fragments, welches sich manchem andern tüchtigen Künstler als uncomponirbar erweisen möchte. Aber es ist eben ein Fragment. Dem Zuhörer wird viel zugemuthet, soll er sich unmittelbar, ohne Vorbereitung, in eine Stimmung hinein versetzen, die die dunkelsten Nachtseiten des Gemüthslebens nachempfinden kann. Eine so ausgeprägte Stimmung bedarf der Vorbereitung, die bei grösseren Werken entweder durch die Ouvertüre (z. B. Manfred) oder durch den Gang des Werkes allmälig bewirkt wird. Es würde sich daher bei einem so kurzen Stück, wie der Rhapsodie, empfehlen, im Textbuch einige erläuternde Bemerkungen über die Veranlassung der Goethe'schen Dichtung, über die Person und die betreffende Situation vorauszuschicken. Ich bemerke dies für weitere Aufführungen, die überall da und nur da dringend zu wünschen sind, wo Männerchöre mit Fleiss und Ernst auch an schwierigere Sachen zu gehen gewillt sind. Denn leicht ist diese Rhapsodie nicht, sie weist namentlich einige Intervallen-Schritte auf, die sich Dilettanten-Ohren und -Kehlen nur mit Mühe aneignen werden. Max Bruch hatte sich mit dem Chor jedenfalls viel Sorge und Mühe gemacht, sonst hätte nicht schliesslich Alles so zur Zufriedenheit gehen können. Frau Joachim habe ich nie ergreifender und rührender singen hören, — es möchte schwer sein, gerade für diese Composition manche Interpretin zu finden, die so, wie sie, Allem was der Geist dieser Musik athmet, den richtigen Ausdruck zu geben vermöchte. Dem anwesenden Componisten, der offenbar die Leitung bei seinem Freunde Bruch in guten Händen wusste, wurden die lautesten Beweise der Sympathie zu Theil. Möchte sich das Verständniss für die Brahms'schen Werke in den rheinischen Städten immer mehr Bahn brechen. Max Bruch aber, dem wieder einmal so viele Zeichen der Anerkennung und Sympathie zu Theil geworden, möge hierin eine Aufforderung erblicken, rüstig weiter zu schaffen; ihm sind die Wege geebnet, wie selten einem Künstler. Und darum wird auch fernerhin viel von ihm erwartet.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Die Instrumental-Concerte des Winters 1873/74.) Unser Referent *Rt.*, welcher im vorvergangenen Winter die Berichte über die Instrumental-Concerte hier übernommen hatte, wurde durch äussere Verhältnisse an der Fortsetzung derselben andauernd verhindert. Wir geben daher, um die entstandene Lücke in den Berichten einigermaassen auszufüllen, in Nachfolgendem nur eine Uebersicht über die bedeutenderen Concerte instrumentalen Inhal-

tes, im Anschluss an die Berichte in Nr. 3 und 4 des vorigen Jahrganges, soweit dieselben nicht schon von anderer Seite in diesen Blättern besprochen worden sind. — Den hervorragendsten und auch auf das musikalische Leben Berlins einflussreichsten Antheil auf dem Gebiete der Instrumentalmusik hatte, wie auch in den vergangenen Jahren, das Quartett der Herren Prof. Joachim, de Ahna, Rappoldi und W. Müller. Das Programm der 7. und 8. Soirée, am 24. Jan. und 9. Febr. 1873, über welche unser Referent nicht mehr berichtete, bestand aus Quartett E-moll (Op. 44) von *Mendelssohn*, Quartett A-dur (Op. 41) von *Schumann*, Quartett F-dur (Op. 59) von *Beethoven*; Quartett C-dur (Op. 54 Nr. 2) von *Haydn*, Quartett (D-dur (Nr. 10) von *Mozart* und Quartett Cis-moll von *Beethoven*. Im Winter 1873 auf 1874 gaben die genannten Herren wieder 8 Soiréen, in welchen folgende Werke vorgetragen wurden: I. 18. Oct. 1873. Quartett C-dur Nr. 54 der Ries'schen Ausgabe von *Haydn*, A-moll, neu von *Johannes Brahms*, Es-dur Op. 74 von *Beethoven*, II. 1. Nov. 1873. Quartett A-dur Nr. 5 von *Mozart*, B-dur, Op. 130 von *Beethoven*, Es-dur Op. 64 von *J. Haydn*; III. 13. Nov. 1873. Quartett D-dur Op. 76 von *Haydn*, A-moll Op. 41 von *Schumann*, F-dur Op. 18 von *Beethoven*; IV. 27/11. Quartett G-moll Op. 14 von *Volkmann*, B-dur Op. 76 von *Haydn*, F-moll Op. 95 von *Beethoven*; V. 11. December 1873. Quartett G-dur Op. 18 von *Beethoven*, D-moll von *Mozart*, Quintett A-dur Op. 18 von *Mendelssohn* (unter Mitwirkung des Herrn Leonh. Wolff); VI. 3/174. Quartett E-dur (Manuscript) von *C. Lührss*, B-dur Op. 18 von *Beethoven*, D-dur Op. 64 v. *Haydn*; VII. 23/1. Quartett C-dur Nr. 6 von *Mozart*, Es-dur Op. 127 von *Beethoven*, G-dur Op. 64 von *Haydn*; VIII. 7/2. Quartett Es-dur Op. 12 von *Mendelssohn*, G-dur Op. 17 von *Haydn*, und D-moll von *Schubert*. Es waren daher vertreten: *Beethoven* mit Op. 18 F-dur, G-dur und B-dur, Op. 74 Es-dur, Op. 95 F-moll, Op. 127 Es-dur und Op. 130 B-dur; *Johannes Brahms* mit Op. 51 Nr. 2 A-moll; *J. Haydn* mit Op. 17 G-dur, Nr. 54 C-dur, Op. 64 G-dur, D-dur und Es-dur, Op. 76 D-dur und B-dur; *Carl Lührss* mit Quartett in E-dur, Manuscript, aus den Sätzen bestehend: Allegro poco moderato, Andante con moto (Variazioni), Tempo di Menuetto und Allegro agitato; *Mendelssohn* mit Op. 12 Es-dur und Quintett Op. 18 A-dur; *Mozart* mit A-dur Nr. 5, C-dur Nr. 6 und D-moll, *Schubert* mit Dmoll-Quartett, *Schumann* mit Op. 41 A-moll und *Volkmann* mit Op. 14 G-moll. Ueber die meisterhafte Ausführung dieser Werke verweisen wir auf die früheren ausführlicheren Berichte. Der Saal war in allen Soiréen bis auf den letzten Platz gefüllt, ein Beweis auch für das rege Interesse, welches das Publikum diesen Concertabenden zuwendet. (Fortsetzung folgt.)

*** Berlin.** Sr. Majestät der Kaiser hat mittelst Cabinetsordre befohlen, dass diejenigen Kammermusiker, welche schon unter der Regierung König Friedrich Wilhelm's III. der königl. Kapelle angehörten und bis jetzt activ gewesen sind, bei ihrem Ausscheiden aus dem königl. Orchesterdienst, lebenslänglich ihr volles Gehalt als Pension beziehen sollen.

*** Halle.** Die Aufführung der Sing-Akademie am 19. Juni unter Herrn Musikdirector Voretzsch's Leitung, an welcher sich als Solisten Frau Voretzsch, Herr Otto aus Berlin u. A. betheiligten, brachte ausser *Max Bruch's* »Jubilate Amen« für Sopransolo mit Chor nur Bruchstücke: Abschnitt aus dem zweiten Theil von *Schumann's* »Der Rose Pilgerfahrt« mit Männerchor, und »Elias«, Oratorium von *Mendelssohn* erster Theil. Warum die Werke denn verstümmelt geben?

*** Kopenhagen,** 23. Juni. *J. Raff's* Symphonie »Im Walde« wurde am vorigen Sonnabend zum ersten Male hier aufgeführt und zwar im Tivoli, wo dem Publikum jeden Sonnabend grössere Musikwerke (Instrumentalwerke) vorgeführt werden. Der Erfolg war dem Componisten recht günstig, und die Ausführung kann in manchen Theilen als sehr gelungen bezeichnet werden, namentlich gilt dieses in Bezug auf die Streichinstrumente. Die Bläser haben eine schwere Aufgabe zu lösen und waren auch nicht immer fein und rein genug. Bei häufigeren Wiederholungen (eine solche hat schon stattgefunden) wird dieser Uebelstand wohl gehoben werden, da das Tivoli-Orchester auch in Bezug auf Holzblasinstrumente gute Kräfte zählt. Musikdirector Balduin Dahl ist seit Lumbye's Tode Leiter des beregten Orchesters und giebt sich viel Mühe hinsichtlich der Einstudirung grösserer Instrumental-Compositionen. An Sonnabenden besteht das Orchester aus 48 Personen, eine sehr genügende Besetzung im Verhältniss zur Grösse des Saales. — In Malmö, die grösste der uns am nächsten liegenden Städte in Schweden, hat man in der letzten Zeit italienische Oper gehabt, und es hiess auch, dass dieselbe hierher kommen würde. Der Impresario der Gesellschaft, Strakosch, scheint aber wieder diesen Plan aufgegeben zu haben, wenigstens verlautet zur Zeit nichts davon. — Musikdirector Ramsöe, der, wie früher berichtet, die Concerte im schönen Badeorte Klampenborg leitet, hat vier Quartette für Cornet, Trompete, Tenorposaune und Tuba componirt, die durch die Wahl der Instrumente die einzigen ihrer Art sind. Die beiden ersten (Op. 29 in F-dur und Op. 30 in B-dur) sind erschienen und haben einen deutschen Verleger. Das dritte der Quartette (Es-dur) wurde neulich im Kammermusikverein zu Petersburg durch ausgezeichnete Kräfte zur Ausführung gebracht und hat da ausserordentlich gefallen, welches dem Componisten, durch den Vorstand des Vereins, angezeigt wurde. — Der Pianist F. Hartvigson spielte vorigen Montag bei Hofe, morgen verlässt er unsere Stadt, um sich einige Zeit in Tyrol aufzuhalten, von wo aus er sich dann über Polen nach Russland begeben wird, um dort zu concertiren. *A. R.*

Berichtigung. Im vorigen Berichte in Nr. 24 sind einige Druckfehler: Es muss heissen »Kolderup« statt Kallerup, »Klampenborg« statt Klamparburg und »Ramsöe« statt Ramsol.

*** Paris.** [Ein Millionär durch Gassenhauer.] In Paris ist am 30. Mai der Musikalien-Verleger Victorin Vieillot gestorben. »Musikalien-Verleger« ist eigentlich eine zu anmaassliche Bezeichnung. Im Gegensatze zu den Brandus, Colombier, Grus, die um viele Tausende von Francs Meyerbeer, Rossini, Gounod ihre Partituren abkauften, betrieb nämlich Vieillot den Verlag von Volksliedern und populären Chansons des Tages, die er in Exemplaren zu 10 und 20 Centimes verkaufte. Da er diese musikalisch ganz unbedeutenden Producte um wenige Francs erstand und in ein paarmalhunderttausend Exemplaren absetzte, so erwarb er, der bettelarm nach Paris gekommen war, zuletzt ein Vermögen, das sich auf mehrere Millionen beläuft. »Der Gesang der Girondisten« z. B. wurde 1848 in 200,000, 1870 in 500,000 Exemplaren verkauft; erworben hatte Vieillot denselben für 7½ Francs. Das Lied: »Die Cürassiere von Reichshoffen«, um 10 Francs vom Verleger erworben, wurde in 250,000 Exemplaren abgesetzt. Einen Gassenhauer mit dem Refrain: »Je te fis souvent cornette« liess Vieillot von einem Bänkelsänger componiren und verkaufte dann das Ganze in mehr als 100,000 Exemplaren.

*** Torgau.** Am 11. Juni wurde in der Stadtkirche dahier die »Schöpfung« von *J. Haydn* durch den unter altbewährter Leitung des Cantors und Gymnasiallehrers Herrn Dr. O. Taubert stehenden Gesangverein, verstärkt durch den Gymnasial-Schülerchor, unter Mitwirkung der Concertsängerin Frl. M. Breidenstein aus Erfurt, der beiden Herren Geyer und Schmock vom königl. Domchor aus Berlin und des Gymnasiallehrers Herrn Michael von hier aufgeführt. Der Verein, welcher schon öfter durch Aufführung grosser classischer Musikstücke sich Ruhm erworben, bot auch diesmal wieder, wenn man den hiesigen Verhältnissen Rechnung trägt, Vorzügliches, was hauptsächlich dem umsichtigen Fleiss seines Dirigenten wir zu danken haben.

*** Triest,** 17. Juni. *E. B.* Ueber mehrere stattgehabte, ziemlich interesselose Musikproductionen hinweggehend, ist erst von einem am 1. d. stattgehabten, vom Schiller-Verein veranstalteten Orchester-Concerte zu berichten. Das Programm brachte uns die Symphonie in C von *Beethoven*, *Mozart* Figaro-Ouvertüre, *Schumann's* Clavier-Concert, von dem Pianisten L. Breitner excellent ausgeführt, *Mendelssohn's* 42. Psalm (welcher jedoch wegen des schlecht vertretenen cantablen Theiles — ausnehmen davon wollen wir den Chor »Wie der Hirsch schreit« und den Schluss-Chor mit der Fuge — keinen sonderlichen Eindruck machte) und zum Schluss *Beethoven's* geistliche Lieder Op. 48 vom Kapellmeister des Schiller-Vereines, Herrn J. Heller, für gemischten Chor und Orchester eingerichtet. — Die Strauss'sche Kapelle berührte Triest als letzte Station ihrer italienischen Reise und gab zwei gut besuchte Concerte. Von den Solisten dieser Kapelle sprach uns der Cellist Herr Beilermann am besten an. Natürlich gefiel unserm Publikum dieses Genre von Concerten ganz besonders. — Am 15. d. gaben die Herren Breitner und Heller ein Concert mit folgendem Programm: *Schubert* Ouvertüre im italienischen Stil, C-dur, *Schumann* Clavier-Concert, *Beethoven* »Marche à la turque« aus den Ruinen von Athen, *Wagner* Entre-Act aus Lohengrin, *Liszt* Phantasie über ungarische Volksmelodien (mit Orchester), *Vieuxtemps* Fantasia appassionata und Gesangsstücke von *Donizetti* und *Braga*. — Neuerdings holte Herr Breitner sich mit dem Vortrage des *Schumann*'schen Concertes wohlverdiente Lorbeeren und errang die lebhafteste Anerkennung durch die brillante Behandlung der *Liszt*'schen Phantasie, welche ein vortrefflich gemachtes, grosse Effect-Momente enthaltendes Stück ist. Herr Heller erinnert uns mit seinem Concert-Repertoire etwas an das berühmte »toujours perdrix«, eine kleine Auffrischung thäte demselben sehr noth, wir wären ihm namentlich für die Vorführung der Concerte von *Joachim* und *Bruch* dankbar. Das Orchester hielt sich im Ganzen brav (den hiesigen Maassstab angenommen), nur die Accompagnements wirkten störend und auf die Solisten sehr hemmend.

*** Wien.** [Hofoperntheater.] Bei Beginn der Ferien am Hofoperntheater dürften nachstehende Daten, welche über die Thätigkeit an diesem Institute während der abgelaufenen Saison Aufschluss geben, nicht ohne Interesse sein. Vom 1. April 1873 bis inclusive 14. Juni 1874 (im Ausstellungsjahre gab es bekanntlich keine

Ferien) wurden an 448 Tagen 418 Vorstellungen gegeben, während an 21 Abenden das Theater geschlossen blieb. Die Vorstellungen bestanden in 322 Abonnements-Vorstellungen, 23 wurden mit aufgehobenem Abonnement, 33 ohne Abonnement während der Weltausstellung und 2 zum Besten des Pensionsfonds gegeben; ausserdem fanden 3 Concerte, 1 Wohlthätigkeits-Vorstellung und 2 Festvorstellungen statt. Keine Vorstellungen wurden gegeben an 2 Hoftrauer-Normatagen, 14 Kirchenfesttagen und an 3 Abenden wegen Hofconcerte, Stadtbeleuchtung und »Aida«-Probe. Von den 322 Abonnements-Vorstellungen entfielen 162 auf ungerade Tage (darunter 118 Opern und 44 Balletvorstellungen) und 160 auf gerade Tage (darunter 115 Opern und 45 Balletvorstellungen). Im Verlaufe dieser Zeit wurden 3 grosse Opern-Novitäten gegeben, und zwar: »Hamlet«, von Thomas (am 11. Juli 1873); »Genoveva«, von Schumann (am 8. Januar 1874); »Aida«, von Verdi (am 29. April 1874). Ferner wurden folgende Opern, neu studirt, ausgestattet und in Scene gesetzt, im neuen Hofopernhause zur erstmaligen Aufführung gebracht: »Oberon«, von Weber (am 2. December 1873); »Nordstern«, von Meyerbeer (am 9. März 1874). Das Repertoire besteht jetzt aus 38 Opern und 11 Balletten. Die Opern sind von den Componisten Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Doppler, Flotow, Gluck, Gounod, Halévy, Lortzing, Marschner, Méhul, Meyerbeer, Mozart, Nicolai, Rossini, Rubinstein, Schubert, Schumann, Thomas, Verdi, Wagner, Weber. Nach der Anzahl der Aufführungen folgen sich die 26 Tonsetzer in nachstehender Weise: Es wurde gegeben: an 47 Abenden Meyerbeer, an 44 Abenden Wagner, an 31 Abenden Verdi, an 28 Abenden Donizetti, an 37 Abenden Gounod, an 25 Abenden Weber, an 20 Abenden Thomas, an 17 Abenden Mozart, an 13 Abenden Halévy, an 8 Abenden Bellini, an 8 Abenden Auber, an 8 Abenden Nicolai, an 7 Abenden Rossini, an 3 Abenden Beethoven, an 3 Abenden Schumann, an 3 Abenden Gluck, an 3 Abenden Lortzing, an 2 Abenden Marschner und an 1 Abend Flotow. Als Gäste traten während dieser Zeit auf: Herr Scaria, Herr Degele, Fräulein Adeline Löwe, Frau Zimmermann, Frau Marie Schröder, Fräul. Brandt, Fräul. Boschetti, Fräul. Ilma v. Murska, Fräul. Cholewicka, Herr Betz, Fräul. Couqui, Fräul. Fioretti, Frau Adeline Patti, Frl. Marie Girod, Frl. Tagliana, Frl. Legrain, Frl. Ohm, Frau Jeide, Herr Riese, Frl. Sangalli und Frl. Steinher. (N. fr. Pr.)

✱ Die Pariser »Chronique musicale« von Arthur Heulhard druckt dem »Guide musical« ein Urtheil über Brahms Triumphlied aus der »Weser-Zeitung« nach, in welchem besonders die Beziehung dieses Werkes zu den deutschen Siegen betont ist, und bemerkt dann zu Schluss: »Et M. Brahms, auteur du *Triumphlied*, est né à Vienne, près Sadowa!« Es erinnert dies an die ergötzliche Stelle in Fétis' Biographie universelle des musiciens unter Bierey (Gottlob-Benoit) »Il mourut à Asthme près de Breslau«, was Herr Prof. Dr. O. Paul in seinem Handlexikon wörtlich aufnimmt: »Er starb zu Asthme in der Nähe von Br. (statt an A.).

✱ Ernennungen:

Herr Hofrath von Dingelstedt wurde zum Generaldirector beider k. k. Hoftheater in Wien ernannt.

✱ Todesfälle:

Zu Paris ist am 28. Juni der berühmte Feuilletonist und Vertreter der modernen Journalkritik am Journal des Débats: Jules Gabriel Janin gestorben. Er ist geboren am 11. Dec. 1804 zu Ampuy bei St. Etienne von jüdischen Eltern.

Am 19. Juni ist zu Wien (in der Brühl) der Hofopernsänger Adolph Regenspurger im Alter von 38 Jahren einem Brustübel, an welchem er seit mehr als zwei Jahren litt, erlegen.

Zu Paris ist im 68. Lebensjahre der frühere Tenorist der Opéra und der Opéra-Comique Alexis Dupond gestorben.

Zu Nizza starb der Pianist Léon Honnoré, welcher sich vor 30 Jahren in Moskau niedergelassen hatte.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

✱ Herr Martin Blumner, der zweite Dirigent der Singakademie zu Berlin, hat kürzlich ein neues Oratorium »Der Fall Jerusalems« beendigt, das voraussichtlich schon im nächsten Winter von der Singakademie aufgeführt werden dürfte.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 24. *L. Escudier:* La Messe de Requiem de Verdi exécutée à l'Opéra-comique. — Extraits des journaux: le Figaro etc. sur la Messe de Verdi. — *G. Escudier:* Concours orphéonique de Troyes. — *M. de Thémines:* Salon de 1874. IV.

The Athenaeum. Nr. 2433. The Opera season. — Charles Lecocq's »Giroflé-Girofla«, comic opera.

Bellini. Firenze. Nr. 23. I Progettisti (Féval, Righetti, Ferrante, Martini, L'Epine). — Cronaca.

La Chronique musicale. Nr. 24. *A. Pougin:* André Philidor (avec portrait, fac-simile d'une gravure de 1772). — *Louis Lacombe:* De la musique dramatique. — *Th. de Lajarte:* Les Airs à danser de l'ancienne école française (du XVIII e siècle). II. La Passacaille. [Avec musique: Passacailles de Lalande (1690), Rebel (1738), Gervais (1716), réduites pour le Piano.] — *Paul Foucher:* Les cantatrices dramatiques. III. Marie Malibran. — *Ad. Jullien:* Histoire du Théâtre de Madame de Pompadour dit Théâtre des Petits-Cabinets. 8 et dernier article. — *Arthur Heulhard:* La Messe de Requiem de Verdi.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 26. »Tristan und Isolde« in Weimar. II. — Recensionen.

Le Guide musical. Nr. 25/26. *Francesco d'Avila:* Poésie lyrique.

I Lunedì d'un dilettante. Nr. 18. Hans de Bülow. — La Musica in Italia. — Elisa e Claudio, opera del Mercadante. — Il discepolo Napoletano di Donizetti; un altro Requiem. — Nr. 19. *Francesco Florimo:* Proscritte alla lettera intitolata »Cimarosa e il convento di Firenze«. — *Beniamino Carelli:* Torniamo e cantare. Lettera. IV. — La Messa di Verdi a Parigi. — Hans de Bülow. La Musica in Italia.

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 23/24. Cronaca locale etc.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 12. *O. Reinsdorf:* Die soziale Frage und die Musik. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 25. Die grosse Arie der Agathe. Eine gesangliche Studie. (Forts.) — Aus den Reisebriefen eines deutschen Tonkünstlers.

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 23. Ein Musikanten-Strike im alten Rom.

The Orchestra. Nr. 559. Wagner's theatre. — New ways of making music. — The influence of Scottish song.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 23. *Edm. Neukomm:* Moschelès, sa vie et ses oeuvres. II. Partie (suite). — *Em. Mathieu de Monter:* Le Salon de 1874. III. (Suite.)

Die Sängerhalle. Nr. 12. Elb-Havel-Sängerbund. (Schl.) — Die 40j. Jubelfeier des Dresdner »Orpheus« am 3. u. 7. Mai 1874.

The musical Standard. Nr. 515. Hueffer on Franz and Liszt. — Nr. 516. »I Goti« by Stefano Gobatti. — »Il Talismano« Opera of Balfe.

The musical Times. Nr. 376. *F. Weber:* Bach and Handel. — The lower Rhine festival at Cologne. — London Gregorian Choral Association. — Reviews.

Wochenblatt, Musik. Nr. 25. *W. Tappert:* Die Lieblinge der dramatischen Composition. VI. Pygmalion. — Kritik (Werke von G. Riemenschneider bespr. von Dr. Fuchs. Forts.). — Nr. 26. Fortsetzung der Kritik von Dr. Fuchs.

Zeitschrift, Neue, f. Musik. Nr. 25. *Rich. Pohl:* Die Entwicklung und Bestimmung der Oper. Vortrag. — Ein Magdeburger Musikfest. — *Al. Winterberger:* Das Kunstpedalspiel.

Il Buonarotti di Benvenuto Gasparoni, contin. per cure di Enrico Narducci. Serie II. vol. IX. febbraio 1874, Roma. *G. Frizzoni:* Brevi considerazioni intorno le melodie del canto popolare.

Neue freie Presse. Wien. Nr. 3526. 20/8. *Ed. Hanslick:* »Aida« von Verdi im Hofoperntheater.

Deutsches Protestantenblatt von C. Manchot. 7. Jhrg. Nr. 19/20. Kirchenlied in England.

Kritiken erschienen über:

Wilken, Gesch. d. geistl. Spiele in Deutschland. (Von Engelhardt: Ztschr. f. d. ges. luth. Theol. u. K. 35, 3.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Balbi (Melchiorre). Teorie elementari musicali compilate per le alunne di canto nella scuola femminile superiore Scarcerle in Padova. Padova 1874 tip. Sacchetto. In-8⁰, pag. 48.

Bouwsteenen. Tweede Jaarboek der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis 1272—1874. Gedrukt voor de beschermers en voor de leden doch wijders niet in den Handel. (Amsterdam) Stoomdrukkerij Lomen, Kirberger e Van Kesteren. Lexf. 8. X (Dr. J. P. Heije: Inleiding en kronijk) u. 288 pp.

Cenni biografici di Gaetano Donizetti, raccolti da un vecchio dilettante di musica di buona memoria. Milano, 1874. E. Civelli e C. tip. edit. In-8⁰. 16 p.

Despois. — Le Théâtre français sous Louis XIV; par *Eugène Despois.* Paris, lib. Hachette et Ce. 1874. In-18 jésus, 487 p. et 1 pl. 3 fr. 50 c. (12 mars.)

ANZEIGER.

[94] ☛ Die Herren **Musikalien-Verleger** werden ersucht einer am 1. Aug. a. c. zu eröffnenden Musikalien-Handlung ihre Kataloge nebst Bezugsbedingungen einzusenden sub **R. 192** an **Rudolf Mosse, Breslau.**

---

[95] Soeben erschien in meinem Verlage:

AVE MARIA

und

PATER NOSTER

für

gemischten Chor a capella

componirt

von

A. WINTERBERGER.

Op. 21.

Partitur und Stimmen **Mk. 1. 40 Pf.** — Stimmen einzeln **à 20 Pf.**

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

Zur Schulfeier des Tages von Sedan

[96] **2. September**

empfiehlt sich vor allen anderen das schwungvolle, leicht ausführbare vierstimmige Lied:

„Die Rose Deutschland's", Gedicht von Müller-Königswinter, Composition von Ferd. Möhring.

Dasselbe ist in dem sehr praktischen Liederbuch von G. Damm (**J. G. Mittler** in Leipzig, ungebunden 6 Ngr., gebunden 7½ Ngr.) enthalten, im Einzel-Abdruck jedoch nicht zu haben.

---

[97] In meinem Verlage erschienen soeben:

12 ausgewählte Lieder

von

Robert Franz

für Pianoforte übertragen von

Theodor Kirchner.

Heft 1. Es hat die Rose sich beklagt. Gute Nacht. Lieber Schatz, sei wieder gut mir. Im Herbst. Aus meinen grossen Schmerzen. Genesung. Willkommen, mein Wald.

Heft 2. Maria. Vergessen. Die Lotosblume ängstigt sich. Ave Maria. Wenn der Frühling auf die Berge steigt.

Heft 1, 2 à 2 Mk. 50 Pf. (25 Ngr.)

Leipzig, März 1874.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (*R. Linnemann*).

---

[98]

Nova Nr. 1

der

C. Luckhardt'schen Musikalienhandlung in Cassel.

Soeben erschienen:

Dietrich, Albert. Lieder f. eine Singstimme mit Pianoforte.
Op. 3 Nr. 1. Ritter-Frühling . . . . . — 7½
Op. 3 Nr. 5. Erwachen . . . . . — 3
Op. 4 Nr. 3. Ständchen . . . . . — 7½
Op. 4 Nr. 4. Der Liebe Lust und Leid . . . . . — 5

Lochmann, J. Carl. Klänge aus der Opernwelt. Dramatisch-musikalische und melodische Vortrags-Studien in Improvisationen, Transscriptionen über Motive aus einer Auswahl der vorzüglichsten und schönsten Opern des In- und Auslandes. In instructiver Weise, zum Gebrauch beim Unterricht in verschiedenen Stufen mittlerer Schwierigkeit und getreu nach dem Original für das Pianoforte.
Erste Serie: Zwei Divertissements über Motive aus Mozart's »Don Juan«. Op. 66. Heft 1 und 2 à 25 Sgr. . . 1 20

Freudenberg, Wilh. Op. 19. Drei zweistimmige Gesänge für Sopran und Alt.
Nr. 1. Einladung . . . . . — 10
Nr. 2. In der Heimath . . . . . — 7½
Nr. 3. Serenade . . . . . — 3

Kasser, C. Op. 22. Drei Gedichte launigen Inhalts f. Männerchor. Partitur und Stimmen.
Nr. 1. Vom Geldsack . . . . . — 10
Nr. 2. Paragraph Eins . . . . . — 10
Nr. 3. Weinlied . . . . . — 10

Heiser, Wilh. Op. 146. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 1. Wem Gott ein braves Lieb bescheert . . . . . — 5
- 2. Liebeslied . . . . . — 5
- 3. Siehe der Frühling währet nicht lang . . . . . — 7½

Methfessel, Ernst. Op. 20. Frühlings-Terzett für 3 Frauenstimmen . . . . . 1 —
—— Frühlings-Terzett. Zwei Lieder für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte
Nr. 1. Vogelsang für hohe und tiefe Stimme à 7½ Sgr. . — 15
- 2. Walzerlied für hohe und tiefe Stimme à 7½ Sgr. . — 15

Reinsdorf, Otto. Op. 41. Landleben. Vier Charakterstücke für Pianoforte
Nr. 1. Thalmühle . . . . . — 12½
Nr. 2. Auf dem Wasser . . . . . — 12½
Nr. 3. Einsame Wiese . . . . . — 7½
Nr. 4. Abends . . . . . — 7½

Tappert, Wilh. Op. 9. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung.
Nr. 1. Gretchen . . . . . — 7½
Nr. 2. Ich hab' geträumt die ganze Nacht . . . . . — 7½
Nr. 3. Der glückliche Vogel . . . . . — 5
Nr. 4. Warum? . . . . . — 7½
Nr. 5. Im Wald . . . . . — 5

Vogel, M. Drei Lieder für gemischten Chor.
Nr. 1. Warnung vor dem Rhein. Nr. 2. Stiller Abschied.
Nr. 3. Ich hört' ein Vöglein locken. Part. u. Stimmen — 22½

Weissenborn, E. Op. 55. Nachtigall-Polka für Pianoforte . — 7½
Op. 56. Kukuk-Polka für Pianoforte . . — 5
Op. 101. Auf hohen Bergen, Walzer f. Pfte. — 12½

---

[99] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style

von

Emil Krause.

Op. 16.

Preis 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 8. Juli 1874. **Nr. 27.** IX. Jahrgang.

Das Oratorium „Christus" von Friedrich Kiel.

III.

(Fortsetzung aus Nr. 25.)

Der dritte und letzte Theil des Oratoriums, die Auferstehungsgeschichte enthaltend, beginnt mit einem Duett der beiden Marien am Grabe Christi, an welches sich ein Recitativ schliesst, worauf dann der Chor der Jünger mit dem Freudenausruf einsetzt: »Der Herr ist auferstanden!« Dann folgt die Scene zwischen Christus und dem ungläubigen Thomas, auf die bezüglich der Chor einen kurzen Spruch singt. Dem Schlusschore des ganzen Werkes: »Hallelujah, das ist der Stein, der zum Eckstein geworden ist« etc. geht als Einleitung ein Recitativ Christi vorauf: »Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden« etc. Zwischen diesem und dem voraufgehenden Chore wurde in der Aufführung noch eine in dem Clavierauszuge nicht enthaltene Scene eingeschoben, die Scene (Duett) zwischen Christus und Simon Petrus über die Worte Christi: »Simon Johanna, hast du mich lieb?«

Aus diesem letzten Theile hebe ich besonders zwei Stücke hervor, das eine von hervorragender Schönheit, das andere — leider darf ich es nicht verschweigen — von ebenso hervorragender Unschönheit. Wenn jenes erste Stück zu den schönsten zählt, so bildet das letztere die einzige Nummer des ganzen Werkes, welcher ich absolut gar kein Lob zu spenden vermag. Sie erscheint mir wie ein hässlicher Fleck auf einem reichen Gemälde voll schöner Einzelheiten, und ich wünschte wohl, der Componist möchte sich dazu verstehen, diese Nummer in ihrer gegenwärtigen Gestalt gänzlich aus dem Oratorium zu streichen und an ihrer Statt eine neue Musik zu denselben Texteswörten zu componiren. Dem Meister, der so viel Schönes geboten hat, kann es nicht schwer fallen, zur guten Stunde etwas Besseres zu erdenken, wo ihm zur bösen Stunde einmal etwas direct misslungen ist.

Jene von mir so herb getadelte Nummer ist die Nr. 31, der Chor: »Das kein Auge gesehen« etc. Da der Chor nur ganz kurz ist, auch keine wesentlich unterschiedene Begleitung hat, so setze ich, mit Weglassung der letzteren, denselben der besseren Beurtheilung halber ganz her:

S. 180.



Diese Modulation, bei welcher von einer bestimmten Tonart kaum mehr gesprochen werden könnte, wenn nicht der Anfangsaccord und die Schlusscadenz noch daran erinnerten, macht auf mich mit ihren über alle Maassen gesuchten Wendungen einen geradezu unangenehmen Eindruck. Es scheint

fast, als wenn der Componist durch die Texteswort: »Was kein Auge gesehen, kein Ohr gehöret hat«, sich hat verleiten lassen, eine Musik von höchster Originalität absichtlich dazu schaffen zu wollen. Aber wie es dann meistens immer geht, wenn man absichtlich originell sein will: man wird blos bizarr, aber die eigentliche Originalität bleibt aus. Wenn nun der Text fortfährt: »Das Gott bereitet hat denen, die ihn lieben« — wäre da nicht für den ganzen Chor eine Musik voll von himmlischer Süssigkeit, voll ungeahnter Seligkeit an der Stelle gewesen, eine Musik, die wie ein göttliches Gnadengeschenk auf den entzückten Zuhörer herniedertönt, gleichsam ihn selbst, den Hörer, zu sich hinaufziehend in die Gemeinschaft derer, denen die Liebe Gottes jene nie gesehene, nie gehörte Herrlichkeit bereitet hat? Statt dessen hören wir eine trockene, fast rein symphonische Musik, die mit ihren, fast möchte ich sagen, barbarischen Modulationen eher erdrückend als hinaufziehend auf den armen Zuhörer einwirken muss. Nun ein Missgriff passirt auch dem besten Spieler einmal. Es ist nur schade, dass derselbe hier gerade eine so bedeutsame Stelle getroffen hat, wodurch das ohnehin schon knappe Maass, welches der idealistischen Seite des Textes zugemessen ist, noch mehr eingeschränkt wird.

Einen wohlthuenden Gegensatz zu diesem Chore bildet die schöne Anfangsscene dieses Theiles: die Scene am »Sabbatermorgen frühe«, dem Auferstehungsmorgen. Das Duett zwischen den beiden Marien ist vielleicht die schönste Nummer des ganzen Werkes. Ich setze den Anfang her:

S. 169.

11 Tacte Ritornell. *Allegretto con afflizione.*



In ähnlicher streng thematischer Weise werden die beiden Stimmen bis zum Ende fortgeführt, nur einmal unterbrochen durch die Frage des Engels: »Weib, was weinest du?« Dann wiederholt der auferstandene Christus die Frage, und es folgt nun die Erkennungsscene, an die sich, aus dem E-moll nach dem E-dur überleitend, ein Recitativ schliesst über die Weisung Christi an die beiden Marien, seine Auferstehung den Jüngern zu verkünden, die ihren Jubel in dem freudigen Chore ausströmen lassen: »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden!« — Wenn in der Musik vielleicht gerade der Gipfelpunkt dieser ganzen Scene: die Stelle, wo Maria den Herrn erkennt, noch eindringlicher hätte veranschaulicht werden können, so liegt doch über diesem ganzen Gesange ein Hauch so zarter Poesie ausgebreitet, dass man innig davon berührt wird. Den meisten Theil hat daran allerdings das Duett der beiden Marien, während das Folgende, insbesondere der Chor der Jünger, wenigstens in formaler Beziehung, dagegen etwas zurücksteht.

Ueber das Duett zwischen Jesus und Simon Petrus, welches, wie erwähnt, im Clavierauszuge fehlt, wage ich nach dem nur einmaligen blossen Hören desselben kein Urtheil abzugeben, wiewohl ich nicht verschweigen will, dass der Eindruck desselben ein durchaus günstiger war. In der hoffentlich bald erscheinenden Partitur dürfen wir jedenfalls erwarten, dasselbe mit aufgenommen zu sehen, zumal in quantitativer Hinsicht der dritte Theil sonst gegen die übrigen etwas zu kurz kommt.

Der Schlusschor endlich des ganzen Werkes wird durch ein Arioso eingeleitet zu den Worten Christi: »Mir ist gegeben alle Gewalt« etc. Das diesem Arioso voraufgehende Ritornell beginnt in derselben Weise wie die erste Arie des Oratoriums: »Bereitet dem Herrn den Weg«, und erinnert auch in der Begleitung mehrfach an dieselbe. Wiewohl der Grund dieser durch die Musik hingestellten Beziehung nicht recht ersichtlich ist, lässt sich jedoch gegen dieses Arioso an sich Nichts einwenden; vielmehr passt die feierliche Stimmung recht wohl zu den erhabenen Worten des Erlösers: »Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden« etc. — Das Hauptthema des Chores:

S. 185.



ist zwar charakteristisch, aber doch mit seinen grossen Sprüngen am Anfange nicht recht glücklich erfunden. Dagegen ist aus dem kleinen Nebenthema des Hallelujah — desselben, welchem wir schon in dem ersten Chore begegneten — diesesmal viel mehr gemacht, als in jenem Chore. Aus seiner unscheinbaren Gestalt erhebt es sich allmälig zu immer grösserer Bedeutung empor. Nur gegen den Schluss des Chores möchte ich mir noch eine Einwendung erlauben: Die Wendungen nach allen möglichen entfernten Tonarten kurz vor dem Schlusse, wie wir sie auf S. 195 ff. finden, sind zwar ein von den Componisten häufig angewendetes Mittel, um dem Schlusse einen pikanteren Reiz zu geben, aber sie erinnern doch zu sehr an das Opernhafte, als dass ich sie in einem Oratorium von Herzen zu billigen vermöchte. Cadenz ist Cadenz und nichts weiter. Wem eine natürliche und wohleingeleitete Cadenz nicht mehr behagen will, der hat einen überreizten Geschmack, und einem solchen Geschmack nachzugeben halte ich für ein Unrecht. Allerdings fehlen sehr viele Componisten gerade darin, dass sie bei der Cadenz die ordnungsmässige Einleitung weglassen, die darauf beruht, dass der aufwärtssteigende Leiteton als die Auflösung einer Dissonanz erscheint; eine blos aus Dominant-Accord und Tonica-Dreiklang bestehende Cadenz befriedigt das Ohr lange nicht in dem Maasse, als wenn diesen beiden Accorden noch die Einleitung voraufgegangen ist. Das haben aber diejenigen, welche zuerst die alte wohleingeleitete Cadenz als abgebraucht möglichst aufzuputzen und zu verändern trachteten, sehr wohl gefühlt und suchten nun jenen Mangel durch oftmalige Wiederholung der beiden cadenzirenden Accorde zu ersetzen (z. B. G-dur C-dur,

G-dur C-dur, G-dur C-dur etc.), worauf dann wieder Andere, diese ewigen Wiederholungen zu langweilig findend, darauf gekommen sind, vor der Cadenz noch allerlei pikante Modulationen einzuschieben, um die Sache interessanter zu machen. Das Alles aber verfehlt den Zweck und bezeichnet eine Verirrung des Geschmackes, die dadurch nicht besser wird, dass auch grosse Meister, wie Beethoven und viele seiner Nachfolger sie begangen haben. Noch weniger freilich will ich denen das Wort reden, welche die Cadenz als etwas völlig Abgebrauchtes ganz zu vermeiden suchen. Sie gleichen denen, welche eine Rede halten wollten, in der nie ein Absatz vorkommt, der mit einem Punkte abgeschlossen werden könnte. Darum, so ist meine Meinung, an der Cadenz soll man nicht rütteln. Die Art, wie eine solche eingerichtet sein kann, ist so vielfältig, dass es einem geschickten Componisten nicht schwer fallen kann, sie immer wieder und wieder anzuwenden, wo es nothwendig ist, ohne dass er dabei zu befürchten braucht, man werde ihm dieserhalb den Vorwurf der Langweiligkeit machen. Und sollten dennoch Einige sein, die ihm gegenüber diesen Vorwurf aussprächen, wie es ja in unserer symphonisch so überreizten Zeit durchaus nicht unmöglich ist, so möge er ruhig darauf bauen, dass ein gesunderes Geschlecht den unendlichen Vortheil der durch wohleingeleitete und -eingerichtete Cadenzen erlangten Klarheit der Form wird besser zu würdigen verstehen als jene.

Hiermit könnte ich die Besprechung des in Rede stehenden Oratoriums schliessen, wenn ich nicht, wie bereits oben erwähnt, noch einige Erörterungen allgemeinen Inhalts anfügen möchte, die ich mir für eine der nächsten Nummern vorbehalte.

(Schluss folgt.)

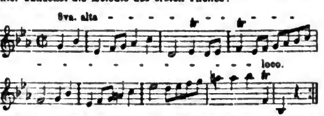
Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für Pianoforte zu zwei Händen.

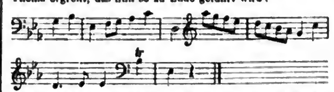
W. O. **J. W. Hässler, Gigue.** [1]) Der Name des Componisten, der bereits vor einem halben Jahrhundert die Welt verlassen hat, ist wenig bekannt, noch weniger sind es seine Werke. Hässler war ein Schüler Kittel's und wenn auch weniger productiv als dessen andere berühmte Zöglinge Rinck, Umbreit und M. G. Fischer, doch nicht weniger begabt; an Frische der Erfindung und Gediegenheit der Arbeit steht er den beiden Erstgenannten entschieden voran. Mit Emanuel Bach war H. noch persönlich bekannt, und da auch Kittel ein Schüler des grossen Sebastian ist, so begreift sich leicht, dass in H.'s Compositionen, namentlich in den früheren, sich viel Bachisches findet. Schade ist es nun allerdings, wenn dies, wie in der vorliegenden Gigue, bis zur Copie geht. Die ganze erste Seite ist der berühmten Gigue in B-dur so zu sagen aus dem Gesichte geschnitten. Eine derartige Aehnlichkeit stört den Genuss, weil sie den Vergleich herausfordert. Hiervon abgesehen, ist das Stück sehr hübsch und erregt den lebhaftesten Wunsch, die Verlagshandlung, die es so schön ausgestattet, möge sich nach anderen Werken dieses Componisten umsehen. Im Verlaufe des sehr fliessend gehaltenen Satzes verlässt der Autor den Bachischen Stil und wendet sich mehr Clementi'scher Weise zu; es geschieht dies aber so unvermerkt und natürlich, dass man daran allein schon das Geschick des Verfassers erkennt. — Frl. Marie Wieck hat dieses ihr Repertoirstück mit Fingersatz und Vortragszeichen versehen. Den Fingersatz halte ich zwar nicht für schädlich, aber für überflüssig. Bezüglich der Vortragszeichen muss ich aber immer wieder auf meine alte Frage zurückkommen: Was hat der Componist, was die Herausgeberin vorgeschrieben? Hat Hässler den Vortrag gar nicht bezeichnet, so war dies in einer einzigen Zeile zu sagen und man wusste dann, woran man war. Hat, wie wahrscheinlich, der Componist Einiges, Frl. W. Anderes bezeichnet, so war Letzteres in irgend einer Weise als Zuthat kenntlich zu machen. Wir würden ihr dann zu noch grösserem Danke verpflichtet sein.

1) Gigue für Pianoforte von J. W. Hässler (1747—1822). Mit Fingersatz und Vortragszeichen versehen und in ihren Concerten vorgetragen von Fräul. Marie Wieck. Wien, bei J. P. Gotthard. V.-N. 403/1873. Folio. 12 S. Pr. Mk. 1, 75. (96 kr.)

S. Blumner, Gavotte und Bourrée. [2]) Die Gavotte, in Es-dur, ist mit »Festlich« bezeichnet und klingt auch recht pompös. Was mir den Genuss daran sehr verdirbt, ist ein Mangel in der Satzbildung. Um dies deutlich zu machen, gebe ich hier zunächst die Melodie des ersten Theiles:



Wie wir sehen, ist dies ganz der gewöhnliche achttaktige Rhythmus, wie er sich für den Tanz schickt; die beiden Schlussnoten sind auch nicht etwa ein Anhang, sondern gehören wesentlich in das melodische Gefüge, um das rhythmische Ebenmaass herzustellen. Im zweiten Theile finden wir zunächst ähnliche klar gegliederte Sätze; nachdem aber das Thema wieder eingetreten und bis zur Mitte geführt ist, werden melodische Figuren mehrmals wiederholt, gesteigert etc. Dieser Mangel des Ebenmaasses stört mich nicht, denn wird eine melodische Figur wiederholt, so fasst man jede Wiederholung leicht als für sich bestehend auf; auch befinden wir uns hier augenscheinlich in einem Ueberleitungssatze: die feste Gliederung tritt erst wieder ein, sobald der Bass das Thema ergreift, das nun so zu Ende geführt wird:



Hier ist nun ganz entschieden ein Takt zu viel, und die Schlussnoten erscheinen recht eigentlich als das fünfte Rad am Wagen. Nach meiner Meinung müsste der Schluss in dieser Weise gebildet sein:



Ich habe mir Mühe gegeben, eine Vortragsweise herauszufinden, welche den Uebelstand nicht als solchen fühlbar mache, aber es will mir nicht gelingen. Es folgt nun ein mit »Ruhig« bezeichneter Satz, der wohl als Bourrée gelten soll. Auch hier macht es mir keinen guten Eindruck, dass der zweite Abschnitt aus elf Takten besteht, obwohl es bei der geringeren rhythmischen Prägnanz weniger stört. Hieran schliesst sich wieder die Gavotte, aber nicht mit *D. C.* angedeutet, sondern Note für Note abgedruckt; dann in gleicher Weise die Bourrée und nochmals die Gavotte. Durch diese Platzverschwendung wird das Heft mindestens doppelt so theuer. Der Componist

2) Gavotte und Bourrée für das Pianoforte componirt von Sigismund Blumner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13312.) Folio. 7 S. Pr. Mk. 1, 50.

hätte immerhin dem Spieler überlassen können, das Ganze so oft — oder so selten — zu wiederholen, als ihm beliebt.

J. P. Gotthard, Gavotte, G-dur. [3]) Man greift in neuerer Zeit gern zu den alten Tanzformen zurück; vielleicht, weil es leichter ist, für eine kleine Form entsprechenden Inhalt zu finden, als für die grössere des Rondos und der Sonate. Auch lässt sich schwerlich leugnen, dass unsere Componisten entschieden glücklicher in diesen kleinen Stücken sind. Die Gavotte von Gotthard spielt sich bequem, macht wenig Ansprüche an die Technik und ist als nettes Vorspielstück zu empfehlen. Der mittlere Theil, in C-dur, ist allerdings nach meinem Geschmacke allzu zahm. Noch eine Kleinigkeit sei erwähnt: die Gavotte schliesst in den beiden oberen Stimmen so:



Am Schlusse des Ganzen fehlt der Bindebogen, vielleicht Druckfehler, vielleicht auch beabsichtigt, weil dadurch etwas grössere Energie hinein kommt, die sich auch schon in der Octavenverdoppelung des Basses zeigt. Ich würde den Bogen aber auch vorher, so oft die Stelle vorkommt, weglassen. Die alten Contrapunktisten gaben die Regel, dass auf eine kurze Note nicht eine längere mit jener verbundene folgen dürfe. Es ist mit dieser Regel, wie mit vielen ähnlichen der Alten: sie gründen sich auf ein natürliches Gefühl für das Sangliche. Es hiesse zu weit gehen, wollte man in unserer Zeit jede Verletzung dieser Regel als Fehler bezeichnen, aber ebenso gewiss gehen unsere Componisten zu weit, wenn sie sich, wie wir dies so oft finden, gänzlich darüber hinwegsetzen. Man singe sich obige Stimme einmal und man wird das Unnatürliche gewiss empfinden. »Aber sie soll ja nicht gesungen, sondern gespielt werden!« Gut; aber ein Componist kann doch nicht absichtlich etwas Unsangliches schreiben wollen, in einem sonst so fliessenden Stücke. Ich würde die Bindung gerechtfertigt finden, wenn der Eindruck einer grellen Syncopirung beabsichtigt, also etwa das vierte Achtel vom dritten getrennt und mit *sf.* versehen wäre; es steht aber nichts der Art da, wäre auch gewiss nicht schöner. »Aber wie viele Worte um einen Bindebogen!« Ich habe oben gesagt, dass ich, mit Beziehung auf die Gavotte, die Sache als Kleinigkeit betrachte. Ich ergreife aber gern eine sich darbietende Gelegenheit, Principielles ausführlicher zu besprechen, denn das Principielle ist nie Kleinigkeit. — Der Druck zeigt sich in dem mir vorliegenden Exemplare auf der ersten und letzten Seite etwas verwischt, sonst gut.

3) Gavotte für Pianoforte componirt von J. P. Gotthard. Wien, J. P. Gotthard. 272. 273/1872. Folio. 5 S. Pr. Mk. 1. (54 kr.) (Auch arrang. für Pianoforte zu vier Händen von August Horn. Pr. Mk. 1, 50.)

(Schluss folgt.)

Zweiter Musikbericht aus München.

(Fortsetzung aus Nr. 25.)

Die Auswahl der Programm-Nummern zu dem Concerte unseres Violinisten Benno Walter am 11. Februar war eine fast durchweg glückliche und interessante. Der Concertgeber spielte gleich zu Beginn mit der Pianistin Fräul. John *Beethoven's* Sonate Op. 96 in G-dur in classisch ruhiger, vollendeter Weise; virtuose Technik in jeder Spielart und absolute Reinheit zeigte er namentlich in dem siebenten Concert von *Beriot* und einer Phantasie von *Vieuxtemps*, während die bekannte Elegie von *Ernst* seine herrliche Cantilene und drei ungarische Tänze im Arrangement von *Brahms-Joachim* sein schwungvolles, jugendfeuriges Spiel trefflich repräsentirten. Wir schätzen uns glücklich, dass der treffliche Künstler, der mit den Ersten seines Faches concurriren darf, uns in der bescheidenen Stellung eines kgl. Hofmusikers hier erhalten bleibt. Frl. Radecke, welche sich zum erstenmale als Liedersängerin öffentlich producirte, erwarb sich als solche mit Recht die allgemeinste Sympathie; sie sang in empfindungsvoller, ansprechender Weise fünf Lieder, worunter »Willst du dein Herz mir schenken« von *J. S. Bach* und »O Sonnenschein« von *R. Schumann* als die bedeutendsten zu nennen sind. In einer Caprice für Violoncello von *Sevonis*, einem schalen Machwerke, verdiente lediglich die Sicherheit und Geläufigkeit des Spielers, Herrn Hofmusikers Werner, Anerkennung. Eine recht warm empfundene Nocturne für Horn wurde von ihrem Componisten, dem k. Kammermusiker Strauss mit prächtiger Tonfülle geblasen und brachte dem geschätzten Künstler die reichste Anerkennung.

Am 21. Februar gastirten in einem Concerte des Pianisten Herrn Carl Polko Herr und Frau Nossek aus Prag, an welchen wir eine durchaus interessante Bekanntschaft machten. Frau Nossek ist im Besitze einer klangvollen, leicht ansprechenden Sopranstimme, deren Coloratur in wirklich eminenter Weise ausgebildet ist; seltene Kunststückchen in dieser Beziehung zeigte sie namentlich in arrangirten Variationen von *Händel* und einer bearbeiteten Mazurka von *Chopin*. Mit angemessener Auffassung und herrlichem *mezza voce* sang sie ferner eine zierliche Serenade mit Clavier- und Violinbegleitung von *Gounod*, während innere Wärme und Gefühlstiefe in einer ebenso accompagnirten Arie von *Mozart* etwas zu vermissen waren. Herr Nossek besitzt als Geiger einen Ton voll einschmeichelnder Süssigkeit, welcher namentlich in einer »Arie« von *Lotti* zu bewundern war; ein »Adagio und Fuge« von *J. S. Bach* spielte er mit gemessenem Ernste und strenger Classicität, zwei ungarische Tänze von *Brahms-Joachim* mit Feuer und Begeisterung, welchen man deutlich das nationalverwandte Naturell anmerkte. Der Concertgeber Polko trug mit Ruhe und Klarheit *Beethoven's* Fis dur-Sonate Op. 78 vor; seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte derselbe in einer Etude und einer Polonaise op. posth. von *Chopin*, bei welchen sein zartfühlender Anschlag, sein elegantes perlendes Spiel und sein tonvoller Gesang trefflich wirkten.

Am 27. Februar folgte die in Nr. 18 d. Bl. erwähnte letzte Abschieds-Vorstellung des gefeierten Frl. Sophie Stehle auf der kgl. Hofbühne, das allerletzte öffentliche Auftreten vor ihrer Verheirathung in dem ersten Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie für diese Saison. Das dichte Gedränge in dem mit grünen fruchttragenden Orangenbäumen — leider wenig malerisch und effectvoll — decorirten Odeonssaale konnte diejenigen nicht überraschen, welche die hochgehenden Wogen des Stehle-Enthusiasmus während der vorhergehenden Tage zu beobachten Gelegenheit hatten; gewiss in nicht geringer Anzahl waren solche anwesend, die sonst wohl in zehn Jahren kaum ein Concert besuchen. Von »donnernden Beifallsstürmen«, »oftmaligen Hervorrufen« wäre allerdings viel zu melden. In einem musikalischen Fachblatte können wir uns jedoch füglich diesen Theil der Schilderung ersparen und zu Wichtigerem übergehen. Die Künstlerin eröffnete ihre Vorträge mit den ersten Scenen aus *Gluck's* »Iphigenia in Tauris«, wobei die Damen des Hoftheaterchores mitwirkten; war es uns leider nicht vergönnt, Frl. Stehle noch einmal in der Titelrolle dieser hochclassischen Oper auf der Bühne zu sehen, so war uns nun der leidenschaftlich dramatische, seelisch belebte, ganz von dem Inhalt der Worte erfüllte Vortrag ein hoher Genuss, welcher bei einiger Bekanntschaft mit dem Werke und der Situation, wie sie doch bei einem gebildeten Publikum vorausgesetzt werden kann, die scenische Darstellung kaum ver-

missen liess. *Beethoven's* Lied »Kennst du das Land« sang Frl. Stehle mit tiefer Innigkeit und durchdachtem Gefühlsausdrucke, das Lied desselben Meisters »Neue Liebe, neues Leben« aber mit all jenem Aufwand von Anmuth, Liebenswürdigkeit, Schalkhaftigkeit und Grazie, welcher ihr in so nahezu unübertrefflicher Weise zu eigen war, dass wir gerade in ihren Leistungen nach dieser Richtung hin den überragenden Höhepunkt ihrer originellsten künstlerischen Thätigkeit suchen müssen und finden. In sinniger Weise schloss der scheidende Liebling des hiesigen musikalischen Publikums, anstatt den stürmischen Da capo-Rufen Folge zu geben, seine Vorträge mit dem *Mendelssohn*'schen Abschiedsliede »Es ist bestimmt in Gottes Rath« in so ergreifender Weise, dass den Augen mancher mit empfindsamem Herzen begabten Zuhörerin Thränen entquollen. Den für uns trostreichen Schluss des gemüthvollen Liedes: »auf Wiedersehn, auf recht baldiges Wiedersehn« rufen auch wir der scheidenden Künstlerin zu; sie wird stets im Concertsaale, namentlich aber in der Oper ein hochwillkommener, auf das Freudigste begrüsster Gast sein. Neben diesem, doch grossentheils persönlichen Interesse bot aber dieses Concert noch ein hervorragend musikalisches: *Mozart's* Haffnerserenade, componirt 1776 zur Hochzeitsfeier des Salzburger Bürgers F. H. Späth mit der Bürgermeisterstochter Elisa Haffner. Von den ursprünglichen acht Sätzen wurden leider zwei nicht gegeben. Das Werk ist reine Unterhaltungsmusik, aber solche der allerbesten und vorzüglichsten Art, voll Frische und Lebendigkeit, voll Lieblichkeit der Melodie, einfach und doch pikant in Harmonie und Rhythmus, kurz ein Meisterstück in seiner Gattung; in drei Sätzen, einem Andante, Menuetto und Rondo, ist eine Solovioline in brillanter Weise betheiligt und war diese durch Herrn Concertmeister Walter auf das Beste vertreten. Die beiden übrigen Orchesterwerke des Abends waren *Beethoven's* A dur-Symphonie und *Cherubini's* Anakreon-Ouvertüre, zwei bei aller Verehrung für sie doch zu oft auf den Programmen unserer Concerte erscheinende Werke. Die Ausführung des orchestralen Theiles des Abends war unter Levi's feinfühliger, wirkungsbewusster Leitung eine sehr treffliche, namentlich in rhythmischer Beziehung geradezu musterhafte, was sich besonders bei dem die grösste Genauigkeit erfordernden ersten Satze und Scherzo der A dur-Symphonie erproben liess; Licht und Schatten in der Tonstärke waren ebenfalls vorzüglich vertheilt.

Den Walter'schen Quartettabend am 7. März eröffnete das Quartett Op. 12 in Es-dur des achtzehnjährigen *Mendelssohn*, eine Jugendarbeit mit manchen Schwächen, doch reich an süsser Schwärmerei und mit einem wahren Juwel geschmückt: der Canzonetta, welche so trefflich gespielt wurde, dass sie auf stürmischen Da capo-Ruf zum zweitenmale erklingen musste; die übrigen Sätze sind formell zu ungeordnet, zu unvermittelt in ihren Gegensätzen, zu arm an logischen Verbindungsgliedern und organischem Ausbau der Composition, als dass sie einen anderen denn einen blos freundlichen Eindruck hervorbringen könnten. Wie unvergleichlich hoch erhob sich darüber das Quartett in D-dur von *Mozart*, eines der drei als Op. 18 erschienenen. Die in diesem Werke ruhende Fülle von Melodie, Wohlklang und technischer Meisterschaft wirkte in der vollendet zierlichen und ausdrucksvollen Wiedergabe Seitens der Quartettisten ungemein frisch. Herr Müller spielte seine zahlreichen Soli so gefühlvoll und ganz im Geiste des Werkes, dass wir seinen Namen speciell nennen müssen, ohne die drei übrigen Herren damit im Geringsten in Schatten stellen zu wollen. — Den Schluss bildete *Beethoven's* Quartett in C-dur Op. 59 III mit der schwierigen, brillant doch fast etwas zu schnell gespielten Schlussfuge.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Zur 300jährigen Jubelfeier des Gymnasiums zum grauen Kloster wurde am Dienstag den 30. Juni und am Mittwoch den 1. Juli Abends 6 Uhr Sophokles' »Oedipus auf Kolonos« in griechischer Sprache und Kostüm von den Schülern des Gymnasiums aufgeführt, mit Musik von dem Gesanglehrer des Gymnasiums Herrn Professor Dr. Heinrich Bellermann. Die Aufführung (unter der Regie des Herrn Dr. Ludwig Bellermann) war eine vorzügliche und machte bei der vollendeten musikalischen Behandlung der Chöre und eines grossen Theiles des Dialoges eine ausserordentliche Wirkung. Ueber die musikalische Composition wird diese Zeitung einen eingehenderen Artikel noch bringen.

✱ **Berlin.** (Die Instrumental-Concerte des Winters 1873/74.) (Fortsetzung.) Neben den in voriger Nummer aufgezählten Quartett-Soiréen veranstalteten die Herren Dr. Hans Bischoff (Pianist), die königl. Kammermusiker Waldemar Meyer (Violine) und Jacobowski (Violoncello) drei Soiréen für Kammermusik im Saale des Grand Hôtel de Rome, am 22. Nov. 1873, 11. Febr. und 28. März 1874. In diesen wurden von den Genannten vorgetragen: *Bach*: Cantabile und Fuge für Violino solo; *Beethoven*: Trio in B-dur Op. 11, Sonate Op. 96; *Chopin*: Phantasie; *Gade*: Novelletten; *Kullak*: Trio in E-moll; *Mendelssohn*: Trio in D-moll, Sonate D-dur für Pianoforte und Violoncello; *Popper*: Erzählung und Arlequin, Charakterstücke für Violoncello; *Schubert*: Trio in B-dur; *Schumann*: Sonate in A-moll für Pianoforte und Violine, Trio in F-dur; *Spohr*: Adagio aus dem 9. Concert für Violine. Die Leistungen können sich hoher Vollkommenheit nicht rühmen, sind aber immerhin beachtenswerth. Es wird von zahlreichen Kunstfreunden beklagt, dass in Berlin, welche Stadt so viele der trefflichen Künstler auf allen Instrumenten zählt, ausser dem Streichquartett die eigentliche Kammermusik sehr vernachlässigt ist, dass sich nicht Künstler dazu vereinigen, neben den erwähnten Quartettsoiréen auch solche für Kammermusik in Leben zu rufen. Die herrlichen Werke, die unsere classischen Meister auf diesem Gebiete geschaffen, fallen ja ganz der Vergessenheit anheim. Hoffen wir, dass im nächsten Winter diese Lücke im musikalischen Leben Berlins ausgefüllt wird. — Die Königliche Kapelle unter Leitung des Herrn kgl. Ober-Hofkapellmeister W. Taubert gab im verflossenen Winter neun Symphonie-Soiréen am 29. Sept., 15. Oct., 26. Nov., 1. und 23. Dec. 1873; 28. Febr., 9. März, 2. und 27. April 1874. An Symphonien wurden in denselben aufgeführt: *Joh. Seb. Bach*: Symphonie (Allegro, Menuett, Allegro) für Streichinstrumente; *Beethoven*: F-dur, D-dur, C-dur, B-dur, A-dur, C-moll und Eroica; *Gade*: B-dur; *Haydn*: Oxford-Symphonie (G-dur), 2 in G-dur; *Mendelssohn*: A-moll; *Mozart*: C-dur; *Schumann*: Es-dur und D-moll; *H. Ulrich*: C-dur; an Ouvertüren: *Bargiel*: zu »Medea«; *Beethoven*: zu »Leonore«, »Coriolan« und »Egmont«; *Cherubini*: zu »Anacreon«; *Gade*: »Im Hochland«; *Goldmark*: zu »Sakuntala« (zum ersten Male am 20. Nov.); *Mendelssohn*: »Meeresstille und glückliche Fahrt« und zum »Sommernachtstraum«; *Mozart*: zur »Zauberflöte«; *Spohr*: zu »Faust«; *Spontini*: zur »Vestalin«; *W. Taubert*: zu Tieck's »Blaubart«; *G. Vierling*: zu »Maria Stuart«; *C. M. v. Weber*: zum »Freischütz« und zu »Euryanthe«; ausserdem noch: *Beethoven's* Septett, *Brahms'* Variationen über ein Thema von Haydn (zum ersten Male am 26. Febr.), *R. Wuerst's* Phantasiestück »Ein Märchen« (zum ersten Male am 27. April). Die Königl. Kapelle und ihr Leiter müssten es sich zur Ehrenpflicht machen, die Werke, welche den Inhalt ihrer Programme bilden, in höchstmöglicher Vollendung vorzuführen. Wenn dieses nicht erreicht wird, so trägt hieran freilich die wesentlichste Schuld die Ueberanstrengung der Mitglieder der Kapelle durch ihre Mitwirkung bei den Aufführungen im Königl. Hoftheater, aber auch viel — die Bequemlichkeit! Es ist daher für Berlin, als die Haupt- und Residenzstadt Deutschlands, ein grosses Bedürfniss aber auch eine Ehrensache, dass, sei es durch ein Consortium von Kunstfreunden, die hierzu die Mittel besitzen, sei es von Seiten der städtischen Behörde oder des Staates, ein Concertinstitut ins Leben gerufen würde, welches sich zur Aufgabe stellt, die symphonischen Werke unserer grossen Meister in mustergiltigster Weise dem Publikum vorzuführen. Die Lebensfähigkeit eines solchen Institutes würde sich sicher erweisen, wie auch der grosse Einfluss, den dasselbe auf das ganze Musikleben Berlins und den Kunstsinn seiner Bewohner auszuüben berufen sein wird. Was Berlin sonst an Symphonie-Concerten bietet, durch die »Berliner Symphoniekapelle« oder die »Bilse'sche Kapelle«, hat keinen Anspruch auf künstlerische Bedeutung, ja diese wirken eher schädlich auf den Kunstsinn des Publikums, wie besonders auf die mitwirkenden jüngeren Kräfte, die zu etwas Besserem es bringen könnten. Es wird ihnen jeder ästhetische Sinn und das Verständniss der Werke geraubt durch das handwerksmässige Herunterspielen derselben. Ein unerhörter Barbarismus in der Kunst — der überhaupt unsere ganze jetzige Zeit erfüllt — tritt hier oft so grass zu Tage, dass mit allen Mitteln dagegen gekämpft werden müsste. Hoffen wir auch hier von der Zukunft ein Besseres.

(Fortsetzung folgt.)

✻ **Berlin.** Seit Abschluss der vorjährigen Ferien (15. August 1873) bis zum Beginne der diesjährigen (9. Juni) fanden im k. Opernhaus 209 Opern-Vorstellungen statt, davon 202 in deutscher und 7 in italienischer Sprache (unter Direction des Herrn Pollini von den Damen Artôt, Derivis, Urban, Abéli, den Herren Marini, Padilla, Bossi, Manni). Die letzteren brachten folgende Werke zur Aufführung: Ballo in maschera von *Verdi* (2mal), Rigoletto, Trovatore, Norma, Barbiere de Seviglia, Don Pasquale, jedes 1mal. Das Repertoir der 202 deutschen Vorstellungen wurde aus 39 verschiedenen Werken von 22 Componisten gebildet. Als Novitäten erschienen: »Aida« in 4 Acten von *Verdi*, »Die Mönkguter« in 1 Act von *Rob. Radecke*. Die einzelnen Opern nach der Zahl ihrer Aufführungen geordnet ergeben folgende Stufenleiter: Es wurde gegeben 12mal Lohengrin; 10mal Freischütz und Hugenotten; 8mal Faust, Troubadour und Tannhäuser; 7mal Hochzeit des Figaro, Entführung aus dem Serail, Prophet und Tell; 6mal Fidelio, Meistersinger von Nürnberg, Barbier von Sevilla, Jüdin, Weisse Dame und Zauberflöte; 5mal Iphigenia in Tauris, Afrikanerin, Mignon, Hamlet, Lustige Weiber von Windsor, Aida und Czaar und Zimmermann; 4mal Robert der Teufel, Romeo und Julie (*Gounod*), Stradella, Joseph in Aegypten, Wasserträger, Jessonda, Don Juan und Mönkguter; 3mal Der fliegende Holländer, Fra Diavolo und Martha; 2mal Stumme von Portici; 1mal Euryanthe, Maurer, Lucia von Lammermoor und Nachtlager in Granada. Die Componisten nach der Zahl der Abende, welche sie in Anspruch nahmen, rangiren sich wie folgt: *Richard Wagner* 29 Abende mit 4 Werken, *Meyerbeer* 26 Abende mit 4 Werken, *Mozart* 24 Abende mit 4 Werken, *Rossini* 13 Abende mit 2 Werken, *Verdi* 10 Abende mit 2 Werken, *Gounod* 12 Abende mit 2 Werken, *Weber* 11 Abende mit 2 Werken, *Ambr. Thomas* 13 Abende mit 2 Werken, *Flotow* 7 Abende mit 2 Werken, *Auber* 6 Abende mit 2 Werken, *Beethoven* 6 Abende mit 1 Werk, *Halévy* 6 Abende mit 1 Werk, *Boieldieu* 6 Abende mit 1 Werk, *Gluck* 5 Abende mit 1 Werk, *Nicolai* 5 Abende mit 1 Werk, *Lortzing* 5 Abende mit 1 Werk, *Méhul* 4 Abende mit 1 Werk, *Cherubini* 4 Abende mit 1 Werk, *Spohr* 4 Abende mit 1 Werk, *Radecke* 4 Abende mit 1 Werk, *Kreutzer* 1 Abend mit 1 Werk, *Donizetti* 1 Abend mit 1 Werk. Als Gäste traten auf: die Herren Wachtel, Link (wurde engagirt), Himmer; die Damen Egner, Abely, Marion, Leeb, Reinmann, Roth, Marie Lehmann, Marie Schmidt, Maria Kindermann. Abgegangen sind: Herr Diener, Frl. Lammert, Frl. Haupt.

✻ **Boston.** In den Tagen vom 5. bis 10. Mai veranstaltete die Bostoner Haendel- und Haydn-Society ein grösseres Musikfest. Dasselbe fand unter der Leitung des Herrn Kapellmeister Carl Zerrahn, eines Deutschen, statt, der sich schon seit 20 Jahren um die dortigen Kunstverhältnisse ein hohes Verdienst erworben, sowie durch die Mitwirkung des, aus New-York dort eingetroffenen und bis zu 93 Mitgliedern verstärkten Thomas-Orchesters, durch einen aus 600 Stimmen bestehenden Chor, unterstützt von den hervorragendsten amerikanischen Solisten (Soprani: Miss Edith Wynne aus London, Mrs. J. Houston West, H. M. Smith; Contralti: Miss Adelaide Phillipps, Annie Louise Cary; Tenori: Mr. Nelson Varley, Geo. L. Osgood, Wm. J. Winch; Bassi: Mr. Myron W. Whitney, J. F. Rudolphsen, John F. Winch) und dem Organisten Herrn B. J. Lang. Das selbst für amerikanische Ohren doch allzu inhaltreiche und unverdauliche Programm brachte unter Anderem: den »Judas Maccabäus« von *Händel*; Concert für Orchester von *Seb. Bach*; die unvollendete Symphonie von *Schubert*; Variationen über ein Haydn'sches Thema von *Brahms*; das Vorspiel aus den Meistersingern von *Rich. Wagner*; den ersten Theil der »Jahreszeiten« von *Haydn*; die 9. Symphonie von *Beethoven*; »Christus«, ein unvollendetes Oratorium von *Mendelssohn*; »Gott ist unsere Zuflucht«, 46. Psalm von *Dudley Buck*; »Höre mein Gebet«, Motette für Chor und Solo von *Mendelssohn*; »Coriolan-Ouverture« von *Beethoven*; Symphonie B-dur von *Schumann*; »Faust-Ouverture« von *Wagner*; Adagio »Prometheus« von *Beethoven*; »Tasso«, symphonische Dichtung von *Liszt*; *Bach's* »Matthäus-Passion«; Phantasie für Orgel von *Bach*; Sonate Nr. 1 für Orgel von *Mendelssohn*; »Lenoren-Symphonie« von *Joach. Raff*; Ouverture »Genoveva« von *Schumann*; Scherzo aus »Fee Mab« von *Berlioz*; »Kaiser-Marsch« von *Rich. Wagner*; St. Peter, Oratorium von *J. K. Paine*, zum ersten Mal aufgeführt, und zum Schluss den »Messias« von *Händel*, viele andere Arien und kleinere Tonstücke nicht zu erwähnen. Es kamen im Ganzen 6 Oratorien, 2 kleinere Chorwerke, 14 Arien und Lieder, 19 Symphonien, Ouvertüren und andere Orchesterwerke und 4 Orgelcompositionen an 6 aufeinanderfolgenden Tagen zur Aufführung. Beatus ille qui procul fuit!

✻ **London.** Das Comité des nächsten, im Jahre 1876 abzuhaltenden Birminghamer Musikfestes hat beschlossen, Joh. Brahms zur Composition eines grossen Oratoriums oder einer Cantate für Soli, Chor und Orchester aufzufordern.

✻ **München.** Die königl. Musikschule hielt drei Prüfungs-Concerte am 24. April, 15. Mai und 6. Juni im grossen Odeonssaale ab. Das erste wurde eingeleitet durch die Ouverture zum »Freischütz« von *Weber*; es folgten dann die Vorträge von *Beethoven's* 32 Variationen (C-moll) für das Pianoforte (Frl. Auguste Hüttner), Introduction, Variationen und Finale für das Horn von *C. M. v. Weber* (Herr Ludw. Kaestl), Arie »Wie nahte mir der Schlummer« aus der Oper »Der Freischütz« von *C. M. v. Weber* (Frl. Elise Pletschacher), Ballade in G-moll für das Pianoforte von *Chopin* (Frl. Ernestine Mühe), Concert für die Violine von *M. Bruch* (Herr Hans Schuster), Serenade und Allegro giocoso für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *Mendelssohn* (Frl. Käthchen Knobloch). — Das zweite Concert fand zu Gunsten des Bach-Denkmals in Eisenach statt und brachte die Hohe Messe in H-moll für Soli, Chor, Orchester und Orgel von *J. S. Bach*. — In dem dritten Concert wurden vorgetragen: Fuge (G-dur) für die Orgel von *L. Krebs* (Herr Leo Glotzner), Drei Lieder von *Schubert* (Fräul. Anna Mayer), Zwei Chorlieder von *Oskar Merz* und Waldesruhe, Chor mit Clavierbegleitung von *Carl Kliebert* (von der III. Chorgesangsklasse), Sonate (G-moll) für Clavier von *Rob. Schumann* (Herr Georg v. Petersen), Zwei Lieder von *Gluck* und *Beethoven* (Frl. Mathilde Göriz), und Septett für Violine, Bratsche, Clarinette, Horn, Fagott, Violoncell und Contrabass von *L. van Beethoven*.

✻ **München.** Seit Ablauf der Ferien im Jahre 1873 bis zum Beginn der diesjährigen Theaterferien wurden im k. Hof- und Nationaltheater trotz der vielen ungünstigen Verhältnisse, unter denen das Repertoir zu leiden hatte, 47 Opern zur Aufführung gebracht, die sich auf 27 Componisten vertheilen — auf *Adam, Auber, Beethoven, Boieldieu, Cherubini, Felicien David, Donizetti, Flotow, Gluck, Gounod, Halévy, Conradin Kreutzer, Franz Lachner, Lortzing, Maillart, Marschner, Méhul, Meyerbeer, Mozart, Rheinberger, Rossini, Franz Schubert, Schumann, Spohr, Verdi, Richard Wagner* und *C. M. v. Weber*. Die Titel der von den oben genannten Componisten aufgeführten Werke sind: Der Postillon von Lonjumeau, Der schwarze Domino, Die Stumme von Portici, Teufels Antheil, Fidelio, Die weisse Frau, Der Wasserträger, Lalla Rookh, Don Pasquale (Gastspiel der italienischen Operngesellschaft Pollini), Die Regimentstochter, Alessandro Stradella, Armide, Iphigenie in Aulis, Orpheus und Eurydike, Faust, Die Jüdin, Das Nachtlager in Granada, Catharina Cornaro, Die beiden Schützen, Undine, Der Waffenschmied, Czaar und Zimmermann, Das Glöckchen des Eremiten, Templer und Jüdin, Joseph in Aegypten, Die Afrikanerin, Die Hugenotten, Der Prophet, Robert der Teufel, Figaro's Hochzeit, Die Zauberflöte, Die sieben Raben, Der Barbier von Sevilla, Tell, Der häusliche Krieg, Genoveva, Jessonda, Rigoletto (Gastspiel der italienischen Operngesellschaft Pollini), Der Troubadour, Der fliegende Holländer, Lohengrin, Die Meistersinger von Nürnberg, Tannhäuser, Tristan und Isolde, Die Walküre, Der Freischütz und Oberon.

✻ **Stuttgart.** Man schreibt der Neuen fr. Presse: Der provisorische Intendant der Stuttgarter Hofbühne, Kreisgerichtsrath G. Häcker, welcher seit einem Jahre in Gemeinschaft mit dem Hofkammer-Präsidenten v. Gunzert und Dr. Feodor Wehl die Direction des Theaters geführt hatte, ist von diesen seinen Functionen zurückgetreten und überlässt seinen beiden Partnern »das Geschäft« wieder allein. Herr Häcker hatte durch sein humanes und wohlwollendes Benehmen und sein zutreffendes Urtheil, besonders in musikalischen Dingen, sich viele Freunde unter den Künstlern erworben, und auf ihn setzten diejenigen, welche noch an die Möglichkeit einer Reform der hiesigen Bühne glaubten, einige Hoffnungen, die jetzt leider zu Grabe getragen werden müssen. Die Direction machte am Schlusse der mit dem 15. Juni beendigten Saison die Mittheilung, dass nach den Ferien jeden Abend an der hiesigen Bühne Vorstellungen stattfinden werden (bisher war der Samstag frei), und dass eine Erhöhung der Entréepreise geplant sei. Quantitativ wird man also mehr bekommen, wie es aber mit der Qualität dessen, was uns geboten werden soll, bestellt sein wird, mag die Zukunft lehren.

✻ **Stuttgart.** Am 16. Juni Abends 6½ Uhr führte der Verein für classische Kirchenmusik das Oratorium »Elias« von *Mendelssohn* auf. Es betheiligten sich an der Aufführung die Mitglieder der kgl. Oper: Frau Marlow, Frl. Marschalk, die Herren A. Jäger und Schütky, ferner die kgl. Hofkapelle und Herr Organist F. Fink.

✻ **Wien.** Im Hofoperntheater wurden in den am 25. Mai vollendeten fünf Jahren seines Bestandes zur Aufführung gebracht: Ueberhaupt zum ersten Male in Wien die Opern: »Armide« von *Gluck* am 20. November 1869, »Meistersinger« von *R. Wagner* am 27. Febr. 1870, »Judith« von *Doppler* am 13. Dec. 1870, »Rienzi« von *R. Wagner* am 30. Mai 1871, »Feramors« von *Rubinstein* am 24. April 1872, »Abu Hassan« von *C. M. v. Weber* am 27. Nov. 1872, »Hamlet« von *Thomas* am 14. Juli 1873, »Genoveva« von *R. Schumann* am 8. Januar 1874 und »Aida« von *Verdi* am 29. April 1874; die Ballete: »Sardanapal« am 16. Juni 1869, »Fantasca« am 28. August 1871 und »Ellinor« am 24. März 1873. Von den anderen bereits bekannten Opern folgten der Reihe nach und mit ganz neuen Ausstattungen: Don Juan, Romeo und Julie, Die Stumme von Portici, Fidelio, Tell, Hugenotten, Zauberflöte, Troubadour, Fra Diavolo, Prophet, Martha, Freischütz,

Lucia, Norma, Faust, Afrikanerin, Maskenball, Josef und seine Brüder, Tannhäuser, Lohengrin, Figaro's Hochzeit, Jüdin, Postillon, Der fliegende Holländer, Rigoletto, Schwarzer Domino, Weisse Frau, Robert der Teufel, Euryanthe, Favoritin, Hans Heiling, Lucrezia Borgia, Dinorah, Entführung aus dem Serail, Nachtwandlerin, Lustigen Weiber, Waffenschmied, Wasserträger, Weibertreue, Häuslicher Krieg, Dom Sebastien, Oberon und Nordstern.

✱ **Wien** dürfte demnächst durch den grössten Theil des Jahres einer italienischen Opern-Stagione sich erfreuen. Nachdem nämlich die gegenwärtigen Verhältnisse eine Uebernahme der »Komischen Oper« unthunlich erscheinen lassen, hat Director Hasemann mit einer italienischen Operngesellschaft Unterhandlungen angeknüpft, die sich auch realisiren durften, so dass vom 1. August d. J. bis zum März k. J. in der »Komischen Oper« italienische Opernvorstellungen stattfinden werden. Im März 1875 beginne dann Signora Adeline Patti mit ihrer Gesellschaft ein längeres Gastspiel in der »Komischen Oper«.

✱ Ernennungen und Auszeichnungen:

Herrn Edm. Singer, Concertmeister und Kammervirtuos des Königs von Würtemberg zu Stuttgart, hat den Titel und Rang eines königl. Professors erhalten.

An Stelle des als Director des Stadttheaters nach Riga berufenen Freih. von Ledebur ist Hermann Riotte in Leipzig zum geschäftsführenden Director der »Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten« gewählt worden.

Herr Prof. Adelbert Horawitz in Wien ist vom Herzog von Coburg mit dem ernest. Orden für Kunst und Wissenschaft decorirt worden.

Dem Gesanglehrer Gustav Engel in Berlin und dem Musikdirector Hermann Küster daselbst ist das Prädicat »Professor« verliehen worden.

✱ Todesfälle:

Am 20. Juni starb in Pest Paul Szilegyi, einer der Gründer des ungarischen National-Schauspieles, pensionirtes Mitglied des Pester National-Theaters, seinerzeit als Regisseur, Opernsänger und Schauspieler thätig. Zwei Jahre nach beendeten fünfzig Jahren seiner Bühnenwirksamkeit feierte er 1886 sein Jubiläum. Er schrieb unter dem Titel »Des Grossvaters Erzählungen« eine kurze Geschichte des National-Theaters und übersetzte mehrere Operntexte.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 25. *L. Escudier:* Un vrai danger pour l'art. — La Messe de Requiem de Verdi et la presse française. (Extraits des journaux).

The Athenaeum. Nr. 2434. Opera (»Il Talismano« by Balfe). — *H. H. Statham:* The music of the future.

The Choir. London. Nr. 393. The Commisariat at the Handel Festival. — Hiller on Mendelssohn. — Nr. 394. The National Music Meetings for 1875. — The Critics on Balfe's »Il Talismano«. — Music in Canada. — Festival of the Handel and Haydn Society, Boston. — Joseph Haydn and the University of Oxford. — Nr. 395. Music Hall music. — The Handel Festival. — Musical examinations at the university of Dublin. — Wagner and Beethoven. — The songs of the past. — The Worcester Festival of 1875. — West Yorkshire Plain-Song Union.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 25. *Alberto Mazzucato:* Della musica religiosa e della Messa da Requiem di Giuseppe Verdi. (Rivista Italiana.)

Le Ménestrel. Nr. 29. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. XXXVII. — *De Rets:* Saison de Londres. 6. corresp. — *Arthur Pougin:* L'Étude du quatuor et l'école de l'accompagnement par Eugène Sauzay (2 volumes, Paris Firmin Didot). — Nr. 30. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. XXXVIII. — *Achille Denis:* De la censure dramatique. — *A. de Forges:* Tabarin et l'invention de la musique.

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 25. La Messa di Verdi e Parigi.

Musik-Zeitung, Allgemeine Deutsche. Nr 13. *J. C. Eschmann:* 100 Aphorismen für Clavierlehrer. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 26. *H. Dorn:* Die grosse Arie der Agathe. Eine gesangliche Studie. (Schl.) — Aus Wien von Dr. *L.* VI. — Aus den Reisebriefen eines deutschen Tonkünstlers.

Musik-Zeitung, New Yorker. Nr. 24. Berichte.

The Orchestra. Nr. 560. Music »Pro defunctis«. — The next national music meeting. — Paul Marquard. (Dwight's Journal.) — Donizetti's remains.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 24. *Paul Bernard:* La Messe de Requiem de Verdi. — *Em. Mathieu de Monter:* Le Salon de 1874. III. (fin.) — *Charles Meerens:* Observations relatives à la »Petite Méthode pour apprendre en peu de temps la Musique«.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 31. »Der Talisman«. Grosse Oper in 3 Acten. Musik von M. W. Balfe. Zum ersten Male aufgeführt in London am 11. Juni 1874.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 27. Dr. *H. Kretzschmar:* Zum Schutze des Registrirungsrechts. — Kritik: *H. K.* Kothe's Abriss der Musikgeschichte; Schneider's Musik, Clavier und Clavierspiel; Ambros' Bunte Blätter. N. F.

Zeitschrift, N. f. M. Nr. 26. *R. Pohl:* Die Entwicklung und Bestimmung der Oper. (Forts.) — Recensionen.

Kritiken erschienen über:

Gervinus, Handel's Oratorientexte. (Lit. Centralblatt. Nr. 26.)

Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. 4. Aufl. (Von A. W. Ambros in d. Wiener Abendpost. Nr. 142. 24/6.)

Riehl: Freie Vorträge. 1. Sammlung. (Von Emil Kuh in d. Wiener Abendpost. Nr. 144. 26/6.)

Schletterer, Die Entstehung der Oper. (Lit. Centralbl. Nr. 26.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Handel and Haydn Society. Words of the oratorios and other vocal selections, and programmes of the Symphony concerts, performed at the great musical Festival of May 1874. Together with the names of the assisting artists, the officers of the society, and the subscribers to the guarantee fund; with notes, historical and descriptive of the principal choral works selected for performance. Boston: Press of Rand, Avery & Co. 1874. Gr. in 8⁰. 39 pp.

Köhler, L. — Führer durch den Clavier-Unterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur etc. als Wegweiser für Lehrer und Schüler. Herausgegeben von *Louis Köhler.* Fünfte verbesserte und neu bereicherte Auflage. Leipzig 1874, Verl. von J. Schuberth & Co. kl. 8⁰. XI, 171 S. Mk. 1. Geb. Mk. 1, 40.

Kolberg, O., Krakowiaki i mazurki z okolic Krakowa. Kraków, 1873. 8⁰. 138 pp. (Die Volkslieder der Krakauer Gegend.) Mk. 3.

Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik für höhere Lehranstalten u. zum Selbstunterrichte bearb. nach den besten Hülfsmitteln. Dritte verm. u. verb. Aufl. Mit 102 (eingedr.) Illustr. (in Holzschn.). Stuttgart, Ebner & Seubert 1874. gr. 8⁰. XV, 224 S. Mk. 3.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 15. Juli 1874. **Nr. 28.** IX. Jahrgang.

Die Orgel und ihr Bau.

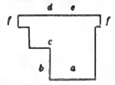
Von **W. Oppel.**

(Fortsetzung aus Nr. 26.)

III.

Betrachten wir nunmehr das Pfeifenwerk selbst etwas näher. Zunächst wird es für den Klang einer Pfeife von Wichtigkeit sein, aus welchem Materiale sie gefertigt ist. Dreierlei Material wird vorzugsweise verwendet. Erstlich Zinn, welches den hellsten, klarsten Klang giebt. Das Zinn wird jedoch fast immer mit etwas Blei vermischt; ist die Quantität des Bleies bedeutend, so nennt man die Mischung Orgelmetall und die Pfeifen »metallene«; mehr als die Hälfte des Gesammtgewichtes darf jedoch das Blei nicht betragen, sonst ist das Metall nicht haltbar und verliert rasch seinen Glanz. Die Pfeifen im Prospecte werden in der Regel von reinem Zinn gearbeitet. Das dritte Material ist das Holz und zwar vorzugsweise Kiefer, Ahorn und Birnbaum, wohl auch Eiche. Die hölzernen Pfeifen sind eckig, die zinnernen und metallenen rund; bei jenen ist die Form des aufrechtstehenden Balkens, bei diesen die cylindrische vorherrschend; die Pyramiden- und Kegelform kommt nur bei gewissen Registern vor. Die Weite einer Pfeife, im Verhältnisse zu ihrer Länge, welche auch merklichen Einfluss auf die Klangfarbe — weniger auf die Tonhöhe — hat, nennt der Orgelbauer Mensur und spricht also von Registern mit weiter, mittlerer und enger Mensur. — Bei manchen Registern sind sämmtliche Pfeifen am oberen Ende offen, bei anderen sind sie gedeckt; bei wenigen sind sie halbgedeckt, d. h. in dem Deckel befindet sich eine blosse Oeffnung oder ein eingesetztes Röhrchen. Die Klangfarbe der offenen Register ist heller, die der gedeckten dumpfer. Welchen Einfluss das Decken auf die Tonhöhe hat, erwähnen wir im nächsten Artikel. — Der wesentlichste Unterschied der Orgelpfeifen liegt endlich in der Construction derselben — nämlich darin, ob dieselben Labialpfeifen oder Zungenpfeifen sind. Machen wir uns zunächst die Einrichtung einer Labialpfeife, und zwar einer zinnernen oder metallenen, deutlich. Der unterste Theil derselben hat die Form eines mit der Spitze nach unten gekehrten Kegels und wird Fuss genannt. Die Spitze selbst ist natürlich abgeschnitten, so dass eine kreisrunde Oeffnung entsteht; welche in das Loch des Pfeifenstockes passt. Dieser Pfeifenfuss kann, je nach der Grösse der Pfeife, die Länge von einem Zoll bis zu circa 12 Zoll haben. In ihn dringt also zunächst der Wind aus der Windlade. Ginge nun dieser volle breite Strom in senkrechter Richtung in den Pfeifenkörper, welcher dem Fusse direct angefügt ist, so würde er, sofern die Pfeife oben offen wäre, die darin enthaltene Luft hinausdrücken; wäre sie geschlossen, so würde er die Luft bis zu gewissem Grade zusammenpressen, aber nicht regelmässige Schwingungen veranlassen. Dazu ist es nöthig, dass ein dünner Strom von der Seite her, unter ziemlich bestimmtem Winkel, in die Pfeife eintrete. Nun ist im Pfeifenkörper, unmittelbar über dem Fusse, ein länglich viereckiges Stück herausgeschnitten, der sogenannte Aufschnitt. Es sind ferner noch zwei Stücke ausgeschnitten, das eine unmittelbar über dem Aufschnitte, das andere unter demselben, also letzteres aus dem Pfeifenfusse; dieses untere hat etwa die Gestalt eines grossen lateinischen U oder eines Hufeisens, das obere umgekehrt ∩. Diese beiden hufeisenförmigen Oeffnungen, deren grösste Ausdehnung einige Zoll betragen kann, sind aber wieder zugedeckt durch besondere daraufgelöthete Zinnstücke, welche etwas einwärts, d. h. nach dem Inneren der Pfeife zu, gewölbt sind. Der Aufschnitt mit diesen beiden Zinnstücken gewinnt so das Ansehen eines aufgesperrten Mundes. Man nennt die Zinnstücke deshalb auch Lippen oder Labien, derartige Pfeifen Labialpfeifen und die Register, welche aus solchen bestehen, Labialstimmen. Man spricht von dem Ober- und Unterlabium. Der Pfeifenfuss ist oben mit einem kreisrunden Zinnstücke, dem sogenannten Kern, zugedeckt. Nur da, wo der Kern mit dem Unterlabium und dem Aufschnitte zusammentrifft, ist ein ganz schmales Streifchen des Kernes abgeschnitten, so dass es eine enge Spalte, Kernspalte, auch Lichtspalte oder Stimmritze genannt, bildet. Nachdem der Wind im Pfeifenfusse durch diesen selbst wie durch das Unterlabium eine gewisse Richtung erhalten hat, strömt er durch die Kernspalte, entweicht zum Theile durch den Aufschnitt und lässt einen kleinen Theil in die Pfeife gehen, welcher auch hier wieder durch das Oberlabium diejenige Richtung erhält, welche nöthig ist, um die vorhandene Luft in Schwingung zu versetzen. — Bei hölzernen Labialpfeifen ist die Einrichtung im Wesentlichen dieselbe. Da der Fuss viereckig ist wie die ganze Pfeife, so ist er mit einem besonderen Röhrchen versehen, welches in den Pfeifenstock eingefügt ist. Das Unterlabium fehlt; dagegen ist der Kern kein blosses Holzplättchen, sondern ein Klötzchen, dessen Vorderseite nach unten hin schräg einwärts geht und den Dienst des Unterlabiums versieht. Das

Oberlabium ist eine ähnliche schräge Holzplatte. *) Man begreift leicht, wie wichtig die richtige Grösse des Aufschnittes, der Kernspalte, der Labien und namentlich die Stellung dieser letzteren ist. Bei manchen Registern darf nicht viel Wind entweichen; der Orgelbauer bringt deshalb an den Seiten des Aufschnittes oder der Spalte kleine Blechstückchen an, welche den Wind zusammenhalten; man nennt dieselben Bärte. — Wenden wir uns nun zu der zweiten Hauptklasse der Pfeifen, den Zungenpfeifen. Der Pfeifenfuss, ein viereckiger hölzerner Kasten, mit eingesetztem Rohre für den Pfeifenstock, umschliesst hier ein ziemlich complicirtes Gebilde, zu dessen Verdeutlichung wir wenigstens einige Linien nöthig haben.



Dieses Holzstück, der sogenannte Kopf — auch Nuss genannt — besteht, wie wir sehen, aus drei Abtheilungen. In der unteren *a* ist, dicht bei dem Rande *b*, eine Röhre eingefügt, welche unten durch ein Loch aus dem Kopfe hervorragt. Stellen wir uns nun vor, dass bei *b* nicht nur die Wand des Kopfes abgenommen, sondern auch der nächstliegende Theil der Röhre der Länge nach abgeschnitten ist, so erhalten wir hier eine Rinne, welche auch Schnabel oder Kelle genannt wird. Diese Rinne wird ihrer ganzen Länge nach bedeckt von einer Messingplatte, Zunge genannt, welche nur am untersten Ende etwas von der Rinne abgebogen wird, damit der Wind hineinstreichen kann. Ungefähr bei *c* ist die Zunge durch einen eingezwängten Holzkeil festgehalten. Sie ist aber noch weiter gehalten durch einen starken, ebenfalls bei *c* eingefügten Messingdraht, welcher einige Querbiegungen hat und in der Gegend von *b* auf der Zunge aufliegend endigt. Es ist dies die Stimmkrücke. Wir begreifen, dass derjenige Theil der Zunge, welcher durch die Krücke festgehalten ist, nicht mitschwingen kann und dass es also durch Heraufziehen oder Hinabdrücken der Krücke möglich wird, den klingenden Theil zu verlängern oder zu verkürzen. Zu diesem Zwecke geht die Krücke durch den ganzen Kopf und ragt oben, etwa bei *d*, durch ein enges Loch so viel hervor, als nöthig ist, dieselbe beim Stimmen empor zu ziehen oder nieder zu drücken. Etwa bei *e* ist endlich ein etwas grösseres Loch und in diesem steht der Pfeifenkörper, hier speciell Schallbecher, auch Aufsatz genannt und meist in der Form eines umgekehrten Kegels von Metall, bei grossen Pfeifen auch zuweilen von Holz und dann in Form einer umgekehrten Pyramide. Der ganze Kopf steckt in dem Pfeifenfusse, den man bei Zungenstimmen lieber Stiefel nennt. Er ist ein viereckiger oben offener Kasten, auf dessen oberen Rändern der Rand des Kopfes *f-f* ruht. Es ist also von aussen von dem Kopfe Nichts weiter wahrzunehmen, als dessen obere Fläche mit der hervorragenden Stimmkrücke. Tritt der Wind in den Stiefel ein, so zwängt er sich zwischen Zunge und Rinne in den Kopf und nöthigt vor seinem Eintritte in den Pfeifenkörper die Zunge zum Schwingen. Hierdurch erhält der Klang etwas Schnarrendes, was keine Labialpfeife hat. Man nennt deshalb diejenigen Register, welche aus Zungenpfeifen bestehen, wohl auch Schnarrwerke oder Rohrstimmen. Hierbei unterscheidet man aufschlagende, wenn die Zunge auf die Ränder der Rinne wirklich aufschlägt, oder einschlagende, wenn sie nur am Befestigungs-Ende aufliegt, dann aber etwas schmäler wird, so dass sie die Rinne nicht berührt; letztere heissen auch durchschlagend oder freischwingend; natürlich ist das Schnarren bei ersteren bedeutender. Bei den Zungenpfeifen ist die Zunge der eigentliche Ton erzeugende Theil; der Schallbecher giebt dem Klange nur die nöthige Fülle, benimmt ihm das Quiekende, Blökende, welches die Zunge allein hat. Da nun aber nicht nur die Zunge durch Temperaturwechsel der Ausdehnung und Zusammenziehung unterworfen ist, sondern Rinne und Krücke gleichfalls darunter leiden, letztere überdies fortwährend durch die Schwingungen der Zunge erschüttert wird und dies rückwirkend auf die Zunge ist, so verstimmen sich die Rohrstimmen viel leichter als die Labialstimmen. Es ist deshalb gut, dass sie verhältnissmässig leicht zu stimmen sind, wie schon angedeutet. Gedeckte Zinn- oder Holzpfeifen werden durch Hinabdrücken oder Heraufziehen des Deckels gestimmt. Offene Holzpfeifen sind am oberen Rande mit einem kleinen Metallstücke versehen, welches man über die Mündung oder von ihr abbiegen kann, wodurch ein kleiner Unterschied der Tonhöhe möglich wird. Offene Zinnpfeifen werden mittelst des Stimmhornes gestimmt. Es ist dies ein kleiner metallener Kegel, mit einem Handgriffe versehen. Der Orgelbauer besitzt deren von verschiedener Grösse und zwar hohle, also trichterförmig, mit dem Stiel an der Spitze und massive mit dem Stiel an der Grundfläche. Stülpt er das hohle Stimmhorn über den oberen Rand der Pfeife, so presst er diesen zusammen und vertieft dadurch den Ton; zwängt er das massive Stimmhorn in die Pfeife ein, so treibt er deren Ränder aus einander und erhöht den Ton. Natürlich kann immer nur ganz Geringes auf diesem Wege geleistet werden; allein bedeutende Verstimmungen einzelner Labialpfeifen kommen auch nicht vor. Die Labialregister werden bei Temperaturwechsel im Ganzen höher oder tiefer und stellen sich bei entgegengesetztem Wechsel von selbst wieder her. In neuester Zeit haben die Orgelbauer ein bequemeres Mittel für das Stimmen offener metallener Pfeifen gefunden, das sich namentlich bei weiten Pfeifen, für welche sich das Stimmhorn nicht eignet, gut bewährt. Sie machen nämlich an das obere Ende, dicht bei der Mündung, einen sogenannten Stimmschlitz, d. h. sie schneiden ein längliches Stück des Metalls los, doch so, dass es an seinem unteren Ende an der Pfeife bleibt, also einen hängenden Streifen bildet, welchen sie aufrollen; je nachdem sie davon ein grösseres oder kleineres Stück in den Schlitz hineinbiegen, ändert sich die Stimmung. Die Vorrichtung ist zugleich von wesentlichem Einflusse auf den Klang der Pfeife und dies mag vielleicht die Ursache sein, dass manche Orgelbauer sie mit dem seltsamen Namen »*expression*« benennen, was den Unkundigen verzeihlicher Weise verleitet, dabei an *Crescendo* u. dgl. zu denken.

Bevor die Orgel aufgestellt wird, müssen die Pfeifen natürlich der Hauptsache nach in Klangfarbe und Tonhöhe fertig sein; bei der ausserordentlichen Complicirtheit des Ganzen ist es aber begreiflich, dass sich noch mannigfache Mängel zeigen, sobald Alles an Ort und Stelle ist. Da zischt eine Pfeife, eine andere will gar nicht ansprechen, eine dritte ist zu stark, eine vierte zu schwach — der Orgelbauer weiss aber zu helfen: hier drückt er ein Labium sanft etwas mehr einwärts, dort auswärts, da biegt er ein Bärtchen nach rechts, dort nach links u. s. w. Diese Arbeit nennt er Intoniren. Erst wenn dies Alles fertig ist, bildet das Stimmen den etwas langweiligen Schlussstein seiner gesammten Arbeit. Und hiermit mag denn auch unsere Betrachtung des Pfeifenwerkes im Allgemeinen schliessen, indem wir uns die Kenntniss der Register im Besonderen für den folgenden Artikel aufsparen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Es sei hier nachträglich bemerkt, dass die Labien der Zinnpfeifen auch durch blosse Einbiegung des Pfeifenkörpers hergestellt werden können.

Das Oratorium „Christus" von Friedrich Kiel.

(Schluss.)

Von jenen Erörterungen allgemeineren Inhalts wird uns zuerst die Frage nach der Berechtigung oder Nichtberechtigung der in dem vorliegenden Werke häufig angewendeten Ueberleitungen aus einem Stücke in das unmittelbar darauf folgende beschäftigen.

Ich habe bereits oben erwähnt, dass diese Ueberleitungen offenbar aus dem Grunde angewendet sind, um zwischen den einzelnen Chören und Solosätzen, aus denen eine jede Scene besteht, eine innigere Verbindung herzustellen, so dass die Scene auch äusserlich als ein zusammengehöriges Ganze sich ausprägt. Wo die Anlage, wie in der dritten, vierten und grössesten Theils auch in der fünften Scene eine derartige ist, dass keine grösseren in sich abgeschlossenen Stücke vorkommen, da wird man es natürlich finden, wenn die einzelnen Sätze und Sätzchen, die in raschem Wechsel von Chor- und Solostimmen, von recitativischer und gebundener Form aufeinanderfolgen, in einander unmittelbar übergehen; aber der Componist wendet diese Ueberleitungen auch bei grösseren Stücken an, die offenbar ein in sich abgeschlossenes Ganze zu bilden bestimmt sind, und zwar in ziemlich ausgedehntem Maasse. Da erscheinen mir dieselben nicht blos überflüssig, sondern sogar eher störend, so insbesondere bei den Chören Nr. 4, 9 und 27. Ein in sich abgeschlossenes Ganze muss sich auch äusserlich als ein solches ausweisen. Wenn der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden nicht ein innerer geistiger ist, so wird er auch durch äussere Mittel nicht hergestellt werden. Am wenigsten kann ich es für gerechtfertigt erklären, wenn das Nachspiel zu solcher Ueberleitung benutzt wird. Das Nachspiel ist bestimmt, den bereits von den Singestimmen ausgeführten Abschluss durch die Wiederholung desselben zu befestigen. Wenn dabei Gedanken benutzt werden, die soeben von den Singestimmen vorgebracht wurden, so ist die Idee davon, dass diese Gedanken im Nachspiele gleichsam austönen sollen. Zum Austönen gehört aber der Abschluss, also muss das Nachspiel auch mit derselben Cadenz abschliessen, mit der die Singestimmen abschlossen. Thut es das nicht, so könnte man es nur noch als eine Vorbereitung auf das Folgende auffassen, also als ein Vorspiel, und der Abschluss des vorhergehenden Stückes läge dann dort, wo die Singestimmen ihn bilden. Als Vorspiel müsste es aber die Gedanken des folgenden, nicht des vorhergehenden enthalten. Die Klarheit der Form leidet jedenfalls unter solcher Ueberleitung: wir sollen offenbar das betreffende Stück als abgeschlossenes Ganze auffassen, und doch schliesst es nicht thatsächlich ab. Besser ist es, wenn das Vorspiel eines musikalischen Satzes als Ueberleitung aus dem Vorhergehenden benutzt wird. Geschieht dies in der Weise, dass die Ueberleitung nicht blos in thematischer, sondern auch in modulatorischer Hinsicht zu dem folgenden Stücke in nahen Beziehungen steht, so lässt sich kaum etwas dagegen einwenden. Wenn z. B. von zwei aufeinanderfolgenden Musikstücken das erste in Es-dur, das folgende in As-dur steht, so kann das Vorspiel des zweiten ganz wohl in Es beginnen und nach dem As hinleiten; denn Es-dur ist eine dem Systeme von As gleichfalls angehörige Tonart, und überall, wo das System solche modulatorische Beziehung gestattet, ist der Uebergang durchaus unbedenklich, z. B. auch, wenn das vorhergehende Stück in C-dur statt in Es-dur gestanden hätte; denn der Cdur-Dreiklang lässt sich sehr wohl als der Accord der dritten (phrygischen) Stufe des Systemes von *As* auffassen. In dem Chore Nr. 25 des vorliegenden Werkes haben wir als Vorspiel eine Modulation von Fis-dur nach C-moll (System von *Es*). Zwischen den beiden Systemen von *Fis* und *Es* finden aber keinerlei Beziehungen statt. Daher erscheint mir die Benutzung des Vorspiels dieses Chores als Ueberleitung aus dem vorhergehenden Recitativ wegen der heterogenen Tonarten auch hier nicht zulässig. Wenn man einwirft, dass der Componist gerade dieser entfernten Tonarten halber die Ueberleitung für nothwendig erachtet haben werde, so sage ich, dass es jedenfalls besser gewesen wäre, wenn das voraufgehende Recitativ mit einer dem Systeme von *Es* angehörigen oder doch mindestens nahe stehenden abgeschlossen hätte. Wiewohl ich also auch nicht alle jene Ueberleitungen principiell unberechtigt finde, so doch meistens durch die Art, wie sie angewendet worden sind. Ich halte dafür, dass es besser ist abgeschlossene Stücke einfach ohne Uebergang neben einander hinzustellen. Nur muss man allerdings dafür sorgen, dass die Grundtonarten der aufeinanderfolgenden Stücke nicht gar zu schroffe Gegensätze in modulatorischer Hinsicht bilden. Den Zusammenhang vermittelt der geistige Inhalt beider, der ja um so deutlicher erscheint, als es nicht Instrumentalmusik ist, die wir hier vor uns haben. Dass aber auch sogar bei letzterer ein innerer Zusammenhang trotz äusserer Trennung offenbar zu existiren vermag, ja, dass eben jene äussere Trennung denselben fast in gesteigerter Weise hervortreten lässt, brauche ich wohl kaum auszuführen und verweise ich in dieser Hinsicht nur auf die Symphonien der Meister wie Haydn, Mozart und insbesondere Beethoven.

Endlich hatte ich oben noch die Absicht ausgesprochen, zum Schluss des gegenwärtigen Referates einige Bemerkungen über die fugirten Chöre in dem vorliegenden Oratorium zu bringen. Der Contrapunkt Kiel's im Allgemeinen, d. h. seine Stimmenführung ist, wie ich schon oben einige Male zu zeigen Gelegenheit hatte, durchaus kein strenger. Nun beanspruche ich allerdings in einem mit Instrumentalbegleitung versehenen Werke keineswegs eine so strenge regelrechte Stimmenführung, wie sie für ein ohne Begleitung componirtes Stück zur absoluten Nothwendigkeit wird. Dennoch aber meine ich, dass man wohl zwischen den blossen Freiheiten und den eigentlichen Ungenauigkeiten der Stimmenführung unterscheiden müsse. Zu den Freiheiten, deren sich der Meister, zumal derjenige, welcher in einer strengen Schule erzogen worden ist, ohne Bedenken bedienen darf, rechne ich z. B. den freien Eintritt dissonirender Intervalle, sobald derselbe nicht zu häufig erfolgt und durch die Umstände, besonders aber durch den guten Gesang der betreffenden Stimmen gerechtfertigt erscheint. Sodann rechne ich dazu die Anwendung übermässiger oder verminderter Intervalle in dem Gesange einer einzelnen Stimme, gleichfalls, wenn sie nicht allzu oft vorkommt, wodurch die Musik den Wohlklang verliert. Jene genannten Intervalle sind hauptsächlich aus dem Grunde im A capella-Gesange unzulässig, weil sie sich nicht mit voller Genauigkeit abmessen lassen, der Gesang daher bei ihrer Anwendung leicht ein unreiner wird. Die Anforderungen einer möglichst vollkommenen Reinheit sind aber einerseits überhaupt an eine von Instrumenten begleitete Musik nicht zu stellen; auf der anderen Seite halten die Instrumente mit ihrer durch mechanische Hülfsmittel bewerkstelligten Abmessung der Intervalle den Gesang doch soweit in den Grenzen einer relativen Reinheit fest, dass derselbe nicht in Gefahr kommen kann, in Folge ungenauer Abmessungen schwieriger Intervalle gänzlich umzuwerfen, d. h. in Bezug auf Reinheit oder vielmehr Unreinheit so auszuarten, dass selbst bei consonirenden Intervallen der Versuch eines Einstimmens in dieselben ein völlig vergeblicher sein würde. Wenn ich also die Anwendung dieser und noch mancher anderer Freiheiten, die einzeln anzuführen der Raum verbietet, in der Stimmenführung nicht für verwerflich halte, so kann ich doch die eigentlichen Incorrectheiten derselben, die nicht blos gegen irgend eine aus Zweckmässigkeits-Gründen gegebene Regel, sondern die gegen ein durch die Erfahrung

gewonnenes, durch die Praxis bestätigtes und von der Wissenschaft bewiesenes Gesetz verstossen, nicht wohl billigen. Dahin gehören vor allem die falschen Auflösungen dissonirender Intervalle und die unrichtigen Verbindungen symphonisch gebrauchter Intervalle zu dissonirenden Accorden. Die in der Unterstimme sich auflösende Septime, von der ich bereits oben ein Beispiel gab, kommt in dem vorliegenden Oratorium mehrfach vor, auch einmal sogar eine Secunde, die sich in der Oberstimme, und zwar nach oben hin auflöst. *) Von unrichtigen dissonirenden Intervallverbindungen finden wir z. B. nicht selten die der Terz mit der Quarte, bei welcher die Quarte als in der Oberstimme dissonirend, also als None gegen die Mittelstimme auftritt. Ebenso findet sich mehreremale die Septime mit der Sexte verbunden, wobei, wenn die Sexte über der Septime liegt, letztere beiden Intervalle eine zweite Septime ergeben, die sich in der Unterstimme auflöst. — Alles dieses sind, wenn auch nur kleine und im Ganzen nicht allzuhäufig vorkommende, so doch immer Verstösse gegen Gesetze und Regeln, die, wie ein Referent in einer der letzten Nummern dieser Zeitung sehr richtig bemerkte, »ewig und unabänderlich sind, weil sie nicht willkürlich festgestellt sind, sondern sich umgekehrt aus dem harmonisch Schönen entwickelt haben«. Ein klein wenig mehr Aufmerksamkeit auf diese Regelwidrigkeiten meine ich, würde einem Meister wie Kiel nicht schwer fallen und bei der Composition eines neuen Werkes dem Letzteren gewiss von Nutzen sein.

Was den rhythmischen Theil der Stimmenführung anbelangt, so verdient derselbe, besonders in Bezug auf die Führung der einzelnen Stimmen an sich, alles Lob. Die rhythmische Ausgestaltung der zum contrapunktischen Gewebe verflochtenen Stimmen ist meistentheils eine sehr wohl abgerundete. Auch sonst ist die Stimmenführung durchaus gesanglich, wenn auch in Folge der häufigen Anwendung mancher an sich nicht verwerflicher Freiheiten, nicht immer eine leicht fassliche für den Sänger. Auffallend ist der sehr häufige Gebrauch des Tritonus, wie überhaupt der übermässigen und verminderten Intervalle in den Einzelgesängen, besonders in den Recitativen. Ich glaube, dass der Componist in Bezug auf diese Intervalle etwas sparsamer hätte verfahren können, ohne seiner Originalität Abbruch zu thun. Hervorzuheben sind auch in den fugirten contrapunktischen Sätzen die richtige Beantwortung und die gut gewählten Eintritte der Themata. Weniger gefällt mir dagegen die Führung der Stimmen in Bezug auf ihre gegenseitige Lage. Es scheint fast, als ob der Componist kein besonderer Freund der alten Schlüssel wäre. Auch der Clavierauszug seines Werkes ist nur im Violin- und Bassschlüssel gedruckt. Und doch steht fest, dass nur durch eine fortgesetzte Anwendung der alten Schlüssel ein Componist ein sicheres, nie trügendes Urtheil über die richtige und für den Wohlklang zweckmässigste Lage der Stimmen gegen einander erlangen kann. Ebenso scheint der Componist des »Christus« auch in modulatorischer Hinsicht mehr auf modernem als auf classischem Boden zu stehen. Wie innig die Uebung in den heute für gänzlich veraltet erklärten Octavengattungen mit einer trotz anscheinender Beschränkung der ausgedehntesten Entwickelung fähigen, dabei aber stets naturgemässen Modulation zusammenhängt, das hat der Verfasser dieser Zeilen in einem längeren, vorläufig freilich noch nicht abgeschlossenen Artikel in dieser Zeitung nachzuweisen begonnen.

Wenn nun aber der Componist auch in der That nicht gänzlich auf jenem Boden steht, auf dem alle grossen Meister bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts hin erwachsen sind, der allein sie befähigte, die in sie gelegten Keime zu jenen herrlichen Blüthen und Früchten zu zeitigen, an denen wir uns noch heute aus tiefster Seele erquicken und begeistern können, so bezeugt er doch gerade durch die fast ausschliessliche Anwendung contrapunktischer Formen nicht blos eine höchst rühmliche Achtung vor jenen Meistern, sondern er stellt sich damit auch in einen schroffen Gegensatz zu jener neuesten Schule der Musik, die bekanntlich in der Negirung jeglicher auf gesetzmässigem Boden erwachsener, zumal aber der eigentlichen contrapunktischen Formen ihr Ideal erblickt. Die Erfolge, die er mit seinem Oratorium erreicht hat, sind ein neuer Beweis nicht blos seines Talentes, sondern auch ganz besonders dafür, dass Gesetzmässigkeit und kunstvolle Form bei einem grösseren musikalischen Werke doch nicht bereits abgestorbene Factoren bilden, auf die ein Componist Rücksicht zu nehmen sich nicht veranlasst zu sehen brauche. Auch zeigen sie uns, dass das Verlangen nach formvollendeten Werken, trotz des äusseren Glanzes, mit dem die neueste Liszt-Wagner'sche Richtung in der Musik den bombastischen, geistvoll sein sollenden, aber formlosen und dabei in den nackten Materialismus ausartenden Schwung ihrer Werke auszustatten stets bedacht ist, um dadurch das Publikum auf einige Zeit zu blenden — ich sage, dass das Verlangen nach formvollendeten Werken dennoch in dem Publikum ein äusserst lebhaftes ist, und ist damit allen Dirigenten ein nicht zu unterschätzender Fingerzeig gegeben, nach welcher Seite hin sie, unbeirrt von einer augenblicklichen entgegengesetzten Strömung, ihre Blicke richten müssen, ohne dass sie besorgen dürften, ihre Kräfte an der Theilnahmlosigkeit des Publikums scheitern zu sehen.

Ich habe bis jetzt fast nur von der formalen Seite des Werkes gesprochen, ausführlicher, als es anfänglich meine Absicht war, wiewohl ich an mehreren Orten die Gründe angedeutet habe, weshalb mir diese Seite für eine Kritik in erster Linie zu stehen scheine. Den Leser bitte ich wegen der Breite meiner Ausführungen um freundliche Nachsicht. Ueber den geistigen Gehalt der Musik des vorliegenden Oratoriums will ich nun zum Schluss noch meine allerdings durchaus subjective Ansicht kurz aussprechen, und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil ich mich hier mit den Ansichten derer, welche in dem Werke grössere Tiefe und Wärme des Ausdruckes vermissen, während sie auf der anderen Seite die Form desselben als über alles Lob erhaben hinstellen, im Widerspruche befinde. Es geht durch das ganze Werk ein tiefer religiöser Ernst, der überall in der Musik seinen durchaus entsprechenden Ausdruck gefunden hat. Tiefe Innigkeit und warmes Gefühl, sowie lebendiges Erfassen des jedesmaligen Inhaltes des Textes sind in dem Werke reichlich vorhanden. Vielleicht allerdings — das will ich zu sagen nicht unterlassen — wären diese schönen Eigenschaften zu noch ergreifenderem Ausdrucke gekommen, wenn es dem Componisten möglich gewesen wäre, sich gänzlich auf jenen Boden zu stellen, welchen ich vorhin als denjenigen bezeichnet habe, auf dem allein die höchsten Blüthen reiner und ewiger Schönheit, unverkümmert von dem Unkraut einer den schaffenden Genius so leicht verlockenden Ungebundenheit zu erblühen vermögen. Die Beantwortung aber meiner ersten Frage nach dem Gelingen oder Misslingen der hohen Aufgabe, die sich der Componist mit seinem Stoffe gestellt hat, überlasse ich nach den vorherigen Ausführungen getrost dem Leser, und ich glaube, dass das Urtheil desselben für den Componisten nur günstig ausfallen wird.

Reinhold Succo.

---

*) S. 12, Takt 3.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für Pianoforte zu zwei Händen.

(Schluss.)

Von **Gustav Merkel** liegen mir als Opus 61, 62, 63, 64 und 65 Werke vor, welche sämmtlich in das Gebiet der leichteren Salonmusik gehören. Wenn derartige Stücke nicht absolut aller Gedanken bar, mit einigem Geschicke gemacht und dabei nicht schwer sind, so heisse ich sie gern willkommen. Die vorliegenden sind im Allgemeinen dahin zu rechnen. Op. 61 **Aquarellen** [4]) bringt vier Tonstücke von je 3 bis 4 Seiten, von welchen mir jedes folgende besser gefällt als das vorhergehende. Während mir Nr. 1 Schifferlied und Nr. 2 Postillons Morgenlied gar zu sehr der Originalität zu entbehren scheinen, machen dagegen Nr. 3 Lenzeslust und Nr. 4 Auf blühender Flur einen freundlichen, frischen Eindruck. Op. 62 **Jugendblüthen** [5]) enthält in zwei Heften 1. Fröhlicher Reigen und 2. Im trauten Kreise. Den Reigen, der etwas auffallend weitschichtig gedruckt ist, lasse ich mir in seiner Unschuld gern gefallen; im trauten Kreise geht mir's aber gar zu hausbacken her: wenn der traute Kreis nur von dem sprechen will, was keinen anderen Menschen interessiren kann, so hat er dazu gewiss das Recht — er darf aber nicht verlangen, dass ihm Jemand zuhören soll. Als ein recht empfehlenswerthes Stück erscheint mir Op. 63 **Barcarole** [6]), vom Autor ausdrücklich als Salonstück bezeichnet, damit man nichts Tieferes darin suche. Es macht etwas mehr Ansprüche an die Technik und, gut vorgetragen, ist es ein hübsches Vorspielstück. Noch besser sagt mir Op. 64 **Valse-Impromptu** [7]) zu. Es ist nicht nöthig, dass man bei dem Anfange mit einem Triller gleich an Chopin denke, — aber freilich — wem kann man's verbieten? Darum »führe uns nicht in Versuchung!« Im Uebrigen ist der Walzer so nett, dass er füglich 1 bis 2 Seiten länger sein dürfte. Die **Jagdscene** Op. 65 [8]) endlich entbehrt der Originalität so sehr, dass ich wünschte, der Autor hätte sie nicht geschrieben. Er hat schon manches Gute geliefert: unter den vorliegenden Heften ist aber nur Op. 64, das ich an Frische seinem Op. 18 Albumblätter gleichstellen kann; etwas grössere Strenge in der Selbstbeurtheilung kann deshalb nicht schaden. — Die Ausstattung sämmtlicher Werke ist gut, der Druck correct. — Und nun abermals etwas Principielles! In den Aquarellen kommt folgende Stelle vor:



und Aehnliches auch in der Barcarole. Mit dem zweiten Takte schliesst ein Satz in F-dur; es tritt ein neuer in B ein und zwar mit seinem V^7-Accorde. Welchen Zweck hat nun das darunter gelegte *b* des Basses? Die Tonart ist durch den Accord vollständig festgestellt. Die Ruhe, welche das Erscheinen der tiefen Unterdominante bringen könnte, wird verdorben, wenn sie dissonirend eintritt. Ein Orgelpunkt? — ein solcher kann aber auch erst in seinem Verlaufe dissonirend werden. »Aber hat denn nicht Beethoven schon Derartiges geschrieben, der Neueren gar nicht zu gedenken?!« Gewiss. Ich frage aber dagegen: Wo hat er dies gethan? In seinen leicht hingeworfenen Scherzosätzen? Nein! In seinen Rondos? Nein! In seinen Bagatellen? Nein! In der Cmoll-Symphonie und Werken ähnlichen Inhaltes, — da kommt dergleichen vor. Ich stimme Marx bei, wenn er sagt, dass dem schaffenden Künstler Nichts absolut zu verbieten ist; macht er aber Etwas, das gegen wohlbegründete Regeln verstösst, so kommt es darauf an, wo und wie er dies gethan. *Fiat applicatio!*

Hugo Riemann bringt uns als **Myrthen** Op. 10 [9]) sechs kleine Clavierstücke, welche von der Verlagshandlung sehr luxuriös ausgestattet sind. Ich gönne ihnen das schöne Kleid, sind es doch ganz schmucke Gesellen. Der Autor ist nicht ohne Erfindung, und die Stücke machen, bei mässiger Schwierigkeit, recht guten Eindruck. Da Riemann erst bei Op. 10 angelangt, also vielleicht noch jung, so nimmt er einige wohlgemeinte Bemerkungen hoffentlich nicht übel, sondern verwerthet sie für später. Dass die erste Nummer in A-dur geht, dessen wird man sich erst im achten, und mit voller Sicherheit im 15. und 16. Takte bewusst. Da nur noch verwandte Tonarten berührt sind und die Modulation stets natürlich ist, schicken wir uns leicht darein. Mit dem 16. Takte schliesst aber A-dur ab und es tritt F-dur ein. Auch gegen das Betreten dieses »nicht mehr ungewöhnlichen« Weges wende ich Nichts ein; wohl aber dagegen, dass nun die Haupttonart, oder eigentlich zunächst Fismoll, erst nach 29 Takten wieder eintritt, worauf nach 8 Takten das Ganze schliesst. Der Componist muss dieses Missverhältniss einsehen, wenn er nicht etwa auf Brendel's Standpunkt steht. *) Auch gegen die zweite Nummer habe ich ein modulatorisches Bedenken, diesmal ein entgegengesetztes. Der Hauptsatz hält sich ruhig in Des-dur, die Verwandten leicht berührend. Der Mittelsatz geht zunächst in B-moll, dann in Ges-dur, wendet sich aber zum Schlusse nach Des, schliesst darin und es beginnt nun das *D. C.* Dieser Wiederbeginn wird durch das voraufgenommene Des-dur sehr matt; der Autor hätte ruhig bis zum *D. C.* in Ges bleiben sollen. — In Nr. 5 stört mich auf S. 13 Takt 11 doch der Octavengang der äusseren Stimmen:

Oberstimme Achtel: *es c as ges*
Bass Viertel: *c as.*

Warum hat Riemann hier im Basse nicht *es* statt *as* genommen? Es hätte ihn ebenso gut nach *des* geführt und wäre dem folgenden Takte conform gewesen. Endlich will ich noch den Schluss der letzten Nummer erwähnen. Der letzte, sieben Takte grosse Satz, enthält offenbar einen Takt zu wenig, was um so mehr unangenehm wirkt, als ähnliche 8 Takte lange Sätze mehrmals vorher da waren. Zum mindesten müsste der Schlussaccord in den folgenden Takt verlängert sein: die Fermate reicht nicht hin, auch das Ritardando nicht, da es die Sache in das Belieben des Spielers stellt.

Carl Reinecke, Op. 87, **Cadenzen zu classischen Pianoforte-concerten.** [10]) Von dieser umfangreichen Sammlung habe ich heute Nr. 14 und 15 zu erwähnen. Das betreffende Concert

4) Aquarellen. Vier kleine Tonbilder für das Pianoforte componirt von Gustav Merkel. Op. 61. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13005.) Folio. 15 S. Pr. Mk. 2, 50.

5) Jugendblüthen. Zwei Tonstücke für das Pianoforte componirt von demselben. Op. 62. Dresden, Adolph Brauer. (292. 293.) Folio. à 7 S. Nr. 1. Fröhlicher Reigen. Nr. 2. Im trauten Kreise. Pr. à Mk. 1.

6) Barcarole. Salonstück für das Pianoforte componirt von demselben. Op. 63. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13006.) Folio. 5 S. Mk. 1, 25.

7) Valse-Impromptu pour le Piano par Gustav Merkel. Op. 64. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13007.) Folio. 7 S. Mk. 1, 50.

8) Jagdscene für das Pianoforte componirt von demselben. Op. 65. Ebendas. (13008.) Folio. 5 S. Mk. 1, 25.

9) Myrthen. Sechs kleine Klavierstücke von Hugo Riemann. Op. 10. Leipzig, bei C. Begas. (23—26.) Folio. 19 S. Pr. Mk. 2, 50.

10) Cadenzen zu classischen Pianoforte-Concerten von Carl Reinecke. Op. 87. Nr. 14. Zu Mozart's Concert Nr. 15. 1. Satz. B-dur. Nr. 15. Zu Mozart's Concert Nr. 15 letzter Satz. B-dur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13183. 13184.) Folio. 5 und 3 S. Preis Mk. 0, 75; 0, 50.

*) Ich entsinne mich, dass F. Brendel in einem Aufsatze von der Tyrannei der Tonart sprach. Der Sinn war, dass ein Stück eigentlich überhaupt in gar keiner Tonart zu geben brauche.

ist von Mozart, Nr. 15, B-dur, Schlusssatz $^6/_8$. Obiges Nr. 14 enthält eine Cadenz zum ersten, Nr. 15 eine solche zum letzten Satze. Dass die Cadenzen gut gemacht sind, dafür bürgt des Componisten Name. Ganz ohne etwas moderne Zuthat, namentlich an weiten Griffen und sonstigen Dingen der Technik, geht es freilich nicht ab; indessen schadet dies dem Werke nicht. Der Componist lehnt sich an die Hauptsätze an und vermeidet übermässige Länge sowie alle Ungeheuerlichkeiten des gegenwärtigen Compositionsstiles, und somit kann ich seine Arbeit nur empfehlen.

Zweiter Musikbericht aus München.

(Fortsetzung.)

Sowohl am 9. als am 10. März hatten wir ein Gesangsconcert: am 9. die vierte Soirée der kgl. Vocalkapelle im Odeon, am 10. das zweite Concert des Oratorienvereines im Museumssaale. Das Programm der ersteren war diesmal theilweise mehr interessant als anziehend; beide Prädicate möchten wir nur einer kräftigen doppelchörigen Motette: »Lob und Ehre« von *J. S. Bach*, zweien sehr wirkungsvollen Sprüchen für achtstimmigen Chor von *Mendelssohn*, drei vierstimmigen fein empfundenen Liedern von *Rheinberger*, wovon »All' meine Gedanken« auf reichen Beifall hin wiederholt werden musste, und dem stimmungsreichen achtstimmigen Chore »An die Sterne« von *Schumann* zuerkennen. *Joseph Haydn's* vierstimmiges Lied »Wider den Uebermuth« verlor durch kleine Abänderungen und Weglassung der Clavierstimme mit den Vor- und Zwischenspielen. Ein italienisches Kammerduett von *Händel* wurde zwar von Frl. Radecke und Frau Diez recht schön gesungen, repräsentirte aber doch seinen originellen und genialen Meister zu wenig. Die vorgenannten Nummern bildeten die erste Abtheilung; die zweite wurde vollkommen durch das Oratorium: »Jephtha's Tochter« von *G. Carissimi*, einem der ältesten Werke seiner Gattung, in Anspruch genommen. In demselben wirkten mit die Solisten Frl. Radecke, Herr Schwab, Herr Heinrich und Herr Fuchs, von welchen die drei erstgenannten kaum ganz entsprachen. Unser »neuaufgefundener Tenor« Herr Schwab hat eine hübsche Stimme und gute Gesangsmethode; nur ist er leider durchaus kein Tenor, sondern lediglich ein hoher Baryton, in welchem Fache wir ohnehin genügend versehen sind. Carissimi's Werk würde eine grössere Wirkung erzielt haben, als dies der Fall war, wenn es die erste statt der zweiten Abtheilung des Concertes gebildet hätte. — Ein anziehendes Programm bot das genannte Oratorienvereins-Concert. Es liegt uns fern, einen Vergleich mit den Leistungen der kgl. Vocalkapelle anstellen zu wollen, welche ja aus durchweg künstlerisch gebildeten Fachleuten, während der Oratorienverein principiell aus Gesangsdilettanten besteht; allein auf Grund seiner vorwürfigen Production dürfte der letztere einen solchen Vergleich kaum zu scheuen haben: die Chöre wurden mit grosser Sicherheit, Reinheit und Sauberkeit, sowie mit vollstem Verständnisse gesungen. Die erste Abtheilung bestand aus geistlichen Gesangsstücken: einem »Ave Maria« von *Arkadelt*, einer Motette »Tenebrae factae sunt« von *Mich. Haydn*, dem »Abendliede« von *Jos. Haydn*, dem »Laudate dominum« von *Mozart* mit Sopransolo — Frl. Fanny Mayer — und einem fast übersüssen Hirtenchor von gesuchter Einfachheit aus dem Oratorium »L'enfance de Jésus-Christ« von *Berlioz*. Frl. Luise Le Beau, eine echt weibliche, sinnige Künstlerin spielte in zierlicher Weise die Weber'sche Schlummerliedtransscription von *Liszt* und eine Barcarole von *Rubinstein*. Da die Dame, eine Schülerin Frau Clara Schumann's, wie wir hören, im Begriffe steht, sich mit ihrer Familie hier niederzulassen, freuen wir uns, ihr noch öfters in der Oeffentlichkeit zu begegnen. In der zweiten Abtheilung des Concertes erregte zunächst namhaften Beifall die Ballade »König Erich« für Chor mit Clavierbegleitung, ein meisterhaft gearbeitetes, stimmungsvolles und schön declamirtes Gesangsstück, vom Vereinsdirigenten Herrn Professor *Rheinberger*. Herr Niklitschek sang »Todtenklage« von *Löwe* und »Am Christabend« von *Holstein*, Frl. Mayer das Lied »Du bist die Ruh« von *Fr. Schubert* und mit Frl. Schmidtlein ein italienisches Duett von *C. M. v. Weber*. Der Damenchor zeichnete sich in der feinempfundenen »Frühlingsnacht« von *Bargiel* durch Reinheit und Gefühl aus; der genussreiche Abend schloss mit *R. Schumann's* frischem Chor: »Zigeunerleben«.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Paris.** [Neue Opern.] Für die nächste Zeit sind drei neue Opernwerke für die Pariser Theater in Aussicht gestellt, eine komische Oper »Samson« von *Saint-Saëns*, eine Operette »Die Czarin« von *Lenepveu*, Text von Chantegri, und eine Oper »Manfred« von *Diaz*, Libretto von Ruelle.

* [Preisstiftung.] Der in Graz verstorbene Dichter Vincenz Zusner hat in seinem Testamente angeordnet, dass jährlich zwei Preise von 20 und 10 Stück Ducaten für die besten Compositionen zu zwei Liedern aus seinen poetischen Werken zuerkannt werden. Die drei Preisrichter, deren jeder alle Jahre einen Ehrensold von 5 Ducaten zu erhalten hat, sollen vom Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien entweder für mehrere Jahre oder auf Lebenszeit ernannt werden.

* Ernennungen und Auszeichnungen:

Die Herren Johannes Brahms, N. W. Gade und Carl Reinecke sind zu ordentlichen auswärtigen Mitgliedern der königl. Akademie der Künste zu Berlin ernannt worden.

Bei der mit der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin verbundenen Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst, ist der Musikdirector Herr Woldemar Bargiel zum ordentlichen Lehrer für höhere theoretisch-praktische Uebungen und der bisherige Hülfslehrer Herr Benno Härtel zum ordentlichen Lehrer für Theorie definitiv ernannt worden. Der Musiklehrer Herr Karl Schwiedam wurde mit einer Hülfslehrerstelle für Clavierspiel an derselben Anstalt betraut.

* Todesfälle:

Zu Berlin starb am 3. Juli in Folge des Typhus an zugetretenem Gehirnschlage der Pianist Franz Bendel im Alter von 41 Jahren.

Zu Ilmenau in Thüringen starb am 4. Juli der Professor und königl. Kammersänger Eduard Mantius aus Berlin.

Zu Berlin ist am 21. Juni der Geheime Commerzienrath und Stadtrath Paul Mendelssohn-Bartholdy, Chef des bekannten Bankhauses, ein Bruder von Felix Mendelssohn-Bartholdy, gestorben. Musikalisch sehr begabt und selbst ausübender Musiker, hat er für Kunst und Wissenschaft segensreich gewirkt.

Zu Innsbruck verschied am 8. Juli Morgens 8 Uhr nach längeren Leiden der Musikvereins-Director und Componist Mathias Nagiller (geb. 14. Oct. 1817).

Zu Passau starb der Bassist Franz Schlager, zuletzt Mitglied des Weimarschen Hoftheaters.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 26. *L. Escudier*: Nécrologie. Jules Janin. — *M. de Thémines*: Les Cahiers des Charges. — La Messe de Requiem de Verdi. La dernière soirée. Extraits du »Gaulois« et du »Journal Officiel«. — *L. Escudier*: Le Lustre de l'Opéra.

The Athenaeum. Nr. 2435. The Handel Festival. — Royal Italian Opera. Her Majesty's Opera, Concerts.

Bellini. Firenze. Nr. 24. Concerto d'addio dato dalla Società Orchestrale Fiorentina »Orfeo« diretta dal Cav. Enea Brizzi. — Cronaca. — *Tony Magliabechim*: Arte nuova.

Blätter, Fliegende, f. kath. K.-M. Nr. 6. *Fr. Witt*: Kritische Beleuchtung der bei der 5. Generalversammlung aufzuführenden Kirchencompositionen. — Berichte.

Boccherini. Firenze. Nr. 6. Considerazioni sul bello Musicale.

— *M. Cipollone:* Studii e confronti musicali. Giulietta e Romeo di V. Bellini, Romeo e Giulietta di C. Gounod.

The Choir. London. Nr. 396. The Handel Festival. — Professor Ella on Pianists and Pianism. — Frederic Wieck and Beethoven. — Third triennial Festival of the Handel and Haydn Society. — Mr. Hullah's Report for 1873, on the examination in Music of the Students of Training Schools in Great Britain.

Dwight's Journal of music. Nr. 5. *W. S. B. Mathews:* Mozart and Cramer for Piano teaching. — Wagner and Beethoven. A letter from Charles Gounod. — Boston Handel and Haydn Society. Annual report of Mr. Loring B. Barnes, the President. — Third-Triennial Festival of the Handel and Haydn Society. (Contin.)

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 29. *William Wolf:* Beleuchtung der Frage: »Kann und darf die absolute Musik (ohne Worte) über die Darstellung des Gefühlslebens hinausgehen?« — Fünftes Händelfest in London. — Recensionen.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 26. *E. Hanslick:* L'Aide di Verdi al Teatro Imperiale dell' Opera di Vienna.

Le Guide musical. Nr. 27/28. *Francesco d'Avila:* Le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, en 1774.

Le Ménestrel. Nr. 31. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. (89e article.) — *De Retz:* Saison de Londres. — *Armand de Pontmartin:* Silhouettes musicales. Léon Kreutzer.

Musik-Zeitung, Allgemeine Deutsche. Nr. 14. *O. Reinsdorf:* Die soziale Frage und die Musik. (Forts.) — Die älteste Musikzeitung. (Forts.) — *Eschmann:* Ein Hundert Aphorismen für Clavierlehrer. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 27. Recensionen (u. A. über L. Nohl's Beethoven, Liszt, Wagner von Dr. Max Ehrenfried).

The Orchestra. Nr. 561. The Handel Festival. — The disestablished musician. — Musical education for the blind.

Record, The monthly musical. Nr. 43. *Edw. Dannreuther:* Comments. II. Alliterative verse and music. — *Ebenezer Prout:* Weber's »Kampf und Sieg«. (Contin.) — *E. Reyer:* Verdi's Requiem. (Transl. from the Journal des débats.) — Dublin University musical examinations.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 25. *Edm. Neukomm:* Moschelès, sa vie et ses oeuvres. — *H. Lavoix fils:* Les Messes de Requiem. — *Adrien Laroque:* La bibliothèque et les archives du nouvel Opéra.

Signale f. d. mus. W. Nr. 32. Aus Cherubini's Leben (nach Bellasis, aus der Wiener Abendpost). — Das Kunstpedal.

The musical Standard. Nr. 517. The Handel Festival. — Schubert's Masses.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 28. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 13. — Recensionen (E. Fr. Richter Missa Op. 44).

Zeitschrift, N. f. M. Nr. 27. Die Aufführung von Wagner's »Tristan und Isolde« in Weimar im Juni 1874. — *R. Pohl:* Die Entwickelung und Bestimmung der Oper. (Forts.) — Recensionen.

Neue fr. Presse. Wien. Nr. 3532. 26/6. und Nr. 3538. 2/7. *Ed. Hanslick:* Musikalisches aus Italien. I. II.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Folegatti (Ercole). Il violino esposto geometricamente nella sua costruzione. Parte seconda. Bologna 1874, tip. Fava e Garagnani. In-16, pag. 90. L. 2, 50.

Gandini (Maestro Alessandro). Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 arricchita d'interessanti notizie e continuata fino al presente. Divisa in tre parti. Modena 1873, tip. Sociale. In-24⁰, pag. XX, 394, 602, 262. L. 6, 50.

Meyerbeer (G.). Lettera autografa diretta a G. B. Velluti, riprodotta colla fotografia a cura di D. Domenico Barbaran. Padova 1874. In-8. pag. 8. (Per nozze Cucchetti-Biaggini.)

Orsini (Antonio). Norme per apprendere la composizione musicale ed il contrappunto. Napoli 1874, stab. tip. De Angelis. In-8⁰, pag. 48. L. 2, 00.

Reissmann, Aug. — Geschichte des Deutschen Liedes von *August Reissmann.* Mit Musikbeilagen und vielen in den Text gedruckten Beispielen. Berlin, Verlag von J. Guttentag (D. Collin). 1874. 8⁰. VI, 284 S. und 48 S. Notenbeilage. Mk. 6.

Reissmann, A. — Allgemeine Musiklehre von *August Reissmann.* Für Lehranstalten und zum Selbstunterricht. 2. Aufl. Berlin, Weber. 1874. gr. 8⁰. VI, 227 S. Mk. 3.

Rol (Cav. Giacomo). La Lira Partenopea-Sicula, ovvero Profili biografici dei più celebrati maestri di musica napolitani e siciliani. Messina 1873, tip. Nicotra e C. In-16⁰, pag. 68.

Schebek, Dr. E. — Zwei Briefe über Johann Jacob Froberger. kais. Kammer-Organist in Wien. Ein biographischer Beitrag von Dr. *Edmund Schebek.* Prag 1874, Verlag des Verfassers. 8⁰. 30 S.

Tosi. — L'Art du chant, opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou Observations sur le chant figuré; par *Pierfrancesco Tosi.* Ouvrage imprimé à Bologne en 1723, traduit de l'italien et augmenté d'exemples et de notes par Théophile Lemaire, professeur du chant. Paris, imp. Claye; lib. Rothschild. 1874. (12 juin.) In-18⁰jésus, 181 p.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Bach, J. S. — Vierstimmige Choralgesänge von *Johann Seb. Bach,* den Melodien des rheinischen Provinzial-Gesangbuches angepasst und auch für Harmonium oder Clavier und für Orgel ohne und mit Pedal eingerichtet von Karl Wilh. Steinhausen. Op. 15. Neuwied und Leipzig, F. H. Heuser'sche Buch- und Musikalienhandlung. 1874. 4⁰. IV, 108 S. Pr. 3 Mk.

[In eigener Sache. Nachträgliches zu dem Artikel »Ein neues Gründerthum in der Musik« (im Jahrgang 1872 Nr. 48 dieser Zeitung).] In genannter Nummer dieser Zeitung habe ich einen Artikel mit obiger Ueberschrift veröffentlicht, in welchem ich die von der »Gesellschaft für Musikforschung« oder vielmehr von dem Repräsentanten derselben, Herrn *Robert Eitner* in Berlin, angekündigte »Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke« auf Grund der von Herrn *E.* bisher gelieferten Arbeiten einer Beleuchtung unterzogen. Herr *E.* hat gegen diesen Artikel zunächst in Nr. 1 seiner »Monatshefte für Musikgeschichte« vom Jahre 1873 eine »Abwehr« versucht und, da ich mich zu dem von ihm geforderten Widerruf nicht veranlasst sah, gegen mich die Injurienklage angestellt. Die Form mehrerer Aeusserungen des fraglichen Artikels hat zu einem vom Kgl. Kammergericht bestätigten verurtheilenden Erkenntniss des Kgl. Stadtgerichts zu Berlin vom 10 Nov. 1873 geführt. Es würde zu viel Raum dieser Zeitung in Anspruch nehmen, wenn ich die Gründe des sich nur auf die Prüfung der Form der Aeusserungen beschränkenden Erkenntnisses und die Aussagen der im Process über die von mir in jenem Artikel behaupteten Thatsachen, betreffend die Entstehung des »Aufrufs an die Herren Tonkünstler«, vernommenen Zeugen, der Herren Professoren *Joachim* und *Kiel,* sowie ferner der Zeugen Oberhofkapellmeister *Taubert* und Professor *Grell* hier abdrucken liesse. Den sich für die Sache interessirenden Lesern stehen jedoch die Acten zur Information zu Gebote. *Müller.*

ANZEIGER.

[106] In Sachen des Directors Herrn *Robert Eitner* zu Berlin, Kläger, wider den Redacteur der Allgemeinen musikalischen Zeitung, Herrn *Joseph Müller,* Verklagten, welcher im Jahrgang 1872 Nr. 48 genannter Zeitung einen Artikel mit der Ueberschrift: »Ein neues Gründerthum in der Musik« veröffentlichte und mit seinem Namen unterzeichnete, hat das Königliche Stadtgericht zu Berlin, Abtheilung für Civilsachen, am 10. November 1873 für Recht erkannt, dass

1) Verklagter der Beleidigung des Klägers durch Verbreitung von Schriften schuldig und deshalb mit einer Geldstrafe zum Betrage von zehn Thalern, im Unvermögensfalle mit einer fünftägigen Gefängnissstrafe zu belegen;

2) dem Kläger unter Ertheilung einer Ausfertigung des Urtels auf Kosten des Verklagten die Befugniss zuzusprechen, die Verurtheilung des Verklagten innerhalb vier Wochen nach eingetretener Rechtskraft dieses Erkenntnisses in der Allgemeinen musikalischen Zeitung bekannt zu machen und Verklagter verbunden, solches innerhalb der gegebenen Frist in der von ihm redigirten Allgemeinen Musikalischen Zeitung kostenfrei einzurücken;

3) Kläger dagegen mit seinem Antrage: den Verklagten zu verurtheilen, sofort zur Vermeidung der Execution an ihn, den Kläger, hundert Thaler nebst fünf Procent Verzugszinsen vom Tage der Klagebehändigung zu zahlen, wie hiermit geschieht, abzuweisen;

4) die Kosten des Processes dem Verklagten aufzuerlegen.

Dieses Erkenntniss ist durch Urtel des kgl. Kammergerichts vom 21. April 1874 bestätigt worden.

[107] In meinem Verlage erschienen soeben:

MELODISCHE

VORTRAGS-STUDIEN

für

Pianoforte

componirt

und

Herrn Professor Dr. Theodor Kullak gewidmet

von

JOSEF LÖW.

Op. 228.

Zwei Hefte à 4 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[108] In Kürze erscheinen in meinem Verlage:

J. Carl Eschmann.

Opus 60. Für das erste Klavierjahr.

Musikalisches Uebungsmaterial zu zwei, drei und vier Händen für den Elementarunterricht junger Anfänger im Klavierspiel.

Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Opus 61. Für das zweite Klavierjahr.

Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Ferner in neuer vollständig umgearbeiteter Ausgabe:

Op. 16. Studien zur Beförderung des Ausdrucks und Nüancirung im Pianofortespiel.

Heft I. 25 Ngr. Heft II. und III. à 1 Thlr. 5 Sgr.

In meinem Verlage erschienen früher nachstehende Werke von

Louis Köhler.

Opus 65. Zwölf Uebungsstücke zur Unterhaltung am Klavier.

Heft 1 und 2 à 12½ Sgr.

Opus 84. Zwei Rondinos für vorgeschrittene Anfänger im Klavierspiel.

Nr. 1. C-dur. Nr. 2. G-dur à 7½ Sgr.

Opus 95. Weihnachtsalbum „In frohen Stunden". Charakteristische Salonstücke mittlerer Schwierigkeit mit Fingersatz für das Pianoforte.

Preis 1 Thlr.

C. Luckhardt. Cassel, Leipzig und Berlin.

---

[109] In meinem Verlage ist erschienen:

Leipziger Pianoforte-Schule für Kinder,

welche praktisch anfangen und methodisch fortschreiten sollen, oder: Uebungen und Compositionen für das Pianoforte, welche geeignet sind, den Anschlag, die Applicatur, den Takt und das Notenlesen auf eine rationelle Weise zu bilden, von

Chr. Fr. Pohle.

4 Abtheilungen à 1 Thlr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung (*R. Linnemann*).

---

[110] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Drei

CLAVIERSTÜCKE

im ernsten Style

componirt

von

H. Schulz-Beuthen.

Op. 16.

Pr. 2 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verlag von C. Luckardt in Cassel.

[111] Compositionen von **Rob. Schumann.**

Op. 73. **Fantasiestücke** f. Pianoforte und Clarinette — Pianoforte u. Violine — Pianoforte und Cello à 1½ Thlr.

—— —— do. —— do. —— zu vier Händen 1 Thlr., zu zwei Händen 22½ Sgr.

Op. 78. **Vier Duette** für Sopran und Tenor — für Alt und Baryton à 1 Thlr.

—— —— do. —— für Pianoforte und Violine — Pianoforte und Cello — Pianoforte zu vier Händen à 25 Sgr.

Op. 102. **Fünf Stücke im Volkston** für Cello und Pianoforte — für Violine und Pianoforte. Heft I. 25 Sgr. Heft II. 20 Sgr.

—— —— do. —— für Pianoforte zu 4 Händen 1 Thlr. 10 Sgr. — 2händig 22½ Sgr.

Op. 107. **Sechs Gesänge** f. 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte: Herzeleid — Die Fensterscheibe — Der Gärtner — Die Spinnerin — Im Wald — Abendlied. Heft I. 12½ Sgr., Heft II. 15 Sgr.

—— —— do. —— für Pianoforte allein, arr. von Louis Liebe. Heft I. 15 Sgr., Heft II. 10 Sgr.

Op. 113. **Märchenbilder.** Vier Stücke für Pianoforte und Viola — Pianoforte und Violine — Pianoforte und Cello. Heft I. 25 Sgr., Heft II. 20 Sgr.

—— —— do. —— für Pianoforte zu 4 Händen 1 Thlr. 10 Sgr., für Pianoforte 2händig 1 Thlr.

---

[112] Soeben erschien in meinem Verlage:

Hornist und Musketier.

Gedicht von G. Scherlin

für

Bariton oder Bass

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

KARL APPEL.

(Deutscher und englischer Text.)

Op. 42.

Pr. 2 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[113] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Beethoveniana.

Aufsätze und Mittheilungen

von

Gustav Nottebohm.

Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. netto.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 22. Juli 1874. **Nr. 29.** IX. Jahrgang.

Die Orgel und ihr Bau.

Von **W. Oppel.**

(Fortsetzung.)

IV.

Wir haben bereits gehört, dass ein Theil der Labialpfeifen am oberen Ende offen, ein anderer Theil zugedeckt — der Orgelbauer sagt »gedackt« — ist. Eine gedeckte Pfeife giebt einen Ton, welcher eine Octave tiefer klingt, als wenn die Pfeife offen wäre. Und nun können wir zur Erklärung derjenigen Ausdrücke schreiten, welche den Laien beim Anblick der Registerschilder am meisten erstaunen. Wir finden auf jedem Schilde die Notiz: 8 Fuss, 4 Fuss, $5\frac{1}{3}$ Fuss und dergleichen. Wir wissen bereits, dass die tiefste Taste in deutschen Orgeln das grosse *C* ist; die Noten der Orgelmusik gehen deshalb auch nicht tiefer. Ist nun die längste und also tiefste Pfeife eines offenen Registers circa 8 Fuss lang, so giebt sie dieses *C*. Die Bezeichnung 8 Fuss bedeutet also: es klingen hier alle Töne, wie sie nach Taste und Note erklingen sollen. Für den Spieler ist es dabei gleichgültig, ob die Pfeifen offen oder gedeckt und dann nur halb so lang sind. Ist dagegen die tiefste offene Pfeife eines Registers nur 4 Fuss lang, so erklingt Alles eine Octave höher. Hat also der Spieler zu einem 8-füssigen Register noch ein 4-füssiges gezogen, so ist dies dasselbe, als ob er etwa auf dem Claviere zu jedem Tone die höhere Octave griffe. Ein 2-füssiges Register klingt zwei Octaven höher, ein 16-füssiges eine Octave tiefer, ein 32-füssiges zwei Octaven tiefer. Der Leser ersieht hieraus schon, dass die 8-füssigen Register in jeder Orgel die grosse Mehrzahl bilden müssen, denn alle anderen können doch nur als Verstärkung dienen. In den Manualen herrschen stets die 8-füssigen Register vor, im Pedale dagegen lässt man die 16-füssigen vorherrschen, weil ihre Tiefe sich besonders für den Bass eignet; doch muss stets 8 Fuss dabei sein. Die genannten Register, welche sämmtlich den durch Taste und Note bezeichneten Ton, wenn auch in verschiedenen Octaven, geben, nennt man auch Grundstimmen. Nun hat die Orgel aber auch Nebenstimmen, welche einen ganz anderen Ton geben, z. B. die Quint, welche auf der Taste *C* den Ton *G* giebt; in sehr grossen Orgeln auch die Terz, welche auf der Taste *C* den Ton *E* (jedoch stets in einer höheren Octave) giebt. Solche Register können natürlich nur gebraucht werden, wenn sie durch eine gehörige Anzahl Grundstimmen verborgen sind; sie geben dann dem Orgelklange Glanz und Schärfe; wollte man sie aber ohne Grundstimmen oder etwa mit nur einer einzigen gebrauchen, so würde natürlich ein ungeniessbarer Wirrwarr von Tönen entstehen. In noch höherem Grade würde dies der Fall sein bei gemischten Stimmen, d. h. solchen, welche für jede Taste mehrere Pfeifen erklingen lassen. Bei solchen wird auf dem Registerschilde auch angezeigt, wie vielfach sie sind, d. h. wie viele Pfeifen erklingen. Die häufigsten gemischten Stimmen sind: 1) Cornett, von weiter Mensur und meistens mit einer 8-füssigen Pfeife beginnend; man hat ihn 3- bis 5-fach. 2) Die Mixtur höher liegend und enger mensurirt, 3- bis 6-fach. 3) Scharf sehr hoch liegend und grell klingend meist 3- bis 5-fach. Gegen die Nothwendigkeit solcher Register ist schon viel geeifert worden; doch werden sie heute noch von allen Orgelbauern gemacht. Auf einen Umstand müssen wir noch hinweisen, welcher namentlich die gemischten Stimmen angeht. Nehmen wir an, eine 4fache Mixtur gebe auf der Taste gross *C* die Töne $\bar{c}$, $\bar{g}$, $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{e}}$. Wenn man nun bedenkt, dass eine offene Pfeife für den Ton $\bar{\bar{c}}$ nur 1 Fuss lang ist, so begreift man leicht, dass, wenn die Mixtur in dieser Weise durchgeführt werden sollte, schliesslich winzige Pfeifchen genommen werden müssten, die gar nicht herzustellen sind. Man lässt solche Register deshalb »repetiren«, nämlich an irgend einer Stelle eine Octave tiefer anfangen. Auch werden nicht selten in den höchsten Octaven die höheren Pfeifen ganz weg gelassen, so dass also z. B. eine anfänglich 4-fache Mixtur zuletzt nur 3- oder 2-fach ist.

Bis hierher haben wir die Register nach ihrer sogenannten Tongrösse betrachtet; es bleibt uns nun noch, sie nach ihrem Klangcharakter zu unterscheiden. Da begegnet uns denn zunächst das sogenannte Principal, meist von Zinn und im Prospecte, offen, hell und etwas scharf klingend, eine eigenthümliche Orgelklangfarbe, die sich nicht beschreiben und durch kein anderes Instrument darstellen lässt. Zu derselben Gattung gehören ausser dem allgewöhnlichen Principal 8 Fuss auch die Register Octav 4 Fuss, Superoctav 2 Fuss, Quinte $5\frac{1}{3}$ und $2\frac{2}{3}$ Fuss, ferner im Pedale (bei grossen Orgeln auch im Manuale) Principal 16 Fuss, sowie alle gemischten Stimmen. Eine zweite Klasse bilden die Flötenregister, ebenfalls offen und theils von Zinn, theils von Holz, welche je nach ihrem Charakter die Namen Flöte, Flauto traverso, Zartflöte etc.

führen. Drittens finden wir die Gedeckte mit mancherlei Beinamen, Stillgedeckt, Lieblichgedeckt etc. Viertens begegnen uns die Gamben, eng mensurirte geigenartige Register, z. B. Viola da Gamba, Geigenprincipal, Violonbass 16 Fuss etc. Fünftens die Zungenstimmen; wir müssen sie auch hier als eine besondere Abtheilung aufführen, wegen das Schmetternden ihres Klanges. Es gehören hierher die Trompete, Posaune, Clarino 4 Fuss, Cornettino 2 Fuss, Clarinett, Fagott und Oboe, sowie die sanft intonirte Vox humana (Menschenstimme). Sechstens endlich finden wir in grösseren Orgeln immer noch ein oder die andere Charakterstimme, welche sich nicht unter die obige Abtheilung einreihen lässt. Die Namen Doppelflöte, Salcional, Tuba etc. bezeichnen Register, welche in verschiedenen Orgeln oft recht verschiedenen Charakter haben.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verschiedene Novitäten.

(Fortsetzung aus Nr. 20.)

Adolf Cebrian 1) hat eine Sinfonie gebracht zur Erinnerung des jüngstbeendeten Krieges für gross Orchester nebst Schlusstheil mit Solo und Chor, zweitheilig angeordnet; der erste Theil enthält Siegesjubel, Choral, Scherzo-Scenen aus dem Lagerleben — der zweite den Triumphgesang. Es scheint, dass jedes abgesondert zu haben sein wird; beide zusammen (106 Seiten mit etwa 120 Musikzeilen) kosten 5 Thlr. — Die Composition ist ein fleissig Stück Arbeit; die Instrumentation durchgehends richtig, wohllautend, wenn nicht das Uebermaass an Blech dem Geigenquartett sammt Flötenchor Schaden zufügt: denn es sind 10 blecherne drin: 4 Corni, 3 Trombe (S. 17 und später 3, anfangs 2), 3 Tromboni gegen 8 Holzbläser, wo nur Piccoli zum Hauptgetöse fehlen, dagegen im lustigen Lagerleben noch Rasseler und Klingler hinzutreten. Den Clarinetten und Fagotten wird bisweilen mehr zugemuthet als man vom Orchesterspiel verlangen darf, z. B. *Fis*- und *Cis*-Scalen in raschem Tempo. Die **erste Abtheilung:** Siegesjubel, beginnt mit einer schallenden Intrade, welche die erste 16taktige Periode ausmacht. Sie ist wohlverständlich; charakteristische Melismen darin, halbe und ganze Scalen, werden später motivisch ausgesponnen — nicht ganz angemessen erscheint die seit Schumann häufiger gebrauchte Clausel:



(S. 3 vgl. 39) da sie etwas Verschobenes, Naiv-überraschendes an sich hat und ihrer Natur nach weniger cadenzirende Solidität als schwebende Situation bedeutet, weil eben der Mediant-Dreiklang dem der Tonica ziemlich fern steht. Ein älteres Beispiel, M. Praetorius »*Nunc angelorum gloria*« hat ähnliche Mediant-Clausel auf holdselige Weise, da es eben die schwebende Mitte trifft, den Schluss des Aufgesanges. Die ziemlich mannigfaltigen Melismen*), die den Hauptinhalt des ganzen Satzes bilden, sind nicht absichtlich unerhört neu (was ihnen heuer nur zum Lobe gereichen kann), aber fasslich, bildsam, heftiger und gelinder Art, wohlgeeignet einen bunten Hörerkreis zum Hören anzuregen, wo nicht zu fesseln. Gelegenheitsgedichte, wenn befohlen oder *ad hoc* verfertigt, gerathen auch den besten Poeten nur selten; ob dies Stück hier frei poetisch oder höfisch erfunden, wagen wir nicht psychologisch zu constatiren — doch scheint die Freiheit überzuwiegen. — Folgende Melismen sind die Quellen des ersten Stückes:



Der Tonsatz hat 41 Zeilen und zerfällt in drei grosse Perioden: I. S. 1—14, wo die Themen sich lebhaft, doch übersichtlich, hauptsächlich im Bereich der Haupttonart bewegen; II. S. 14—21 ist ein Imbroglio excentrischer Modulation: *Fis* 9 Takte (darunter 4 Unisono) — *H* 4 T. — *E* 5 T. — *fis-moll* 14 — *g-moll* 3 — ‖ *as-c-f-c* 4 T., zusammen 15 + 14 T. wühlender Uebergänge. ‖ III. S. 21—39. — Der rhythmische Aufbau erscheint angemessen, indem der I. und III. Theil ähnlich, der letzte um ein Geringes grösser als jener, der mittlere gleich der Hälfte des ersten ist. Während sonst im symphonischen Grundriss der erste Theil einfach repetirt, der mittlere an körperlichem Umfang den ersten meist um das Doppelte übertrifft: so ist hier die raschere Beweglichkeit dem Actus der Situation allerdings entsprechender. Der ganze Satz wird seine Wirkung thun: spannen — binden — lösen: tiefer haftenden Eindruck wird er den allzu Gewissenhaften unter den Hörern

1) Sinfonie zur Erinnerung an den glücklich beendeten Krieg von 1870/71 für grosses Orchester (letzter Satz mit Sopran-Solo und Chor) componirt von Adolph Cebrian. Partitur. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann). (1251. 1252.) Folio. I. Abtheilung (Satz I—III). 71 S. Pr. Mk. 9, 75. II. Abtheilung (Satz IV). 35 S. Pr. Mk. 5, 25.

*) Das Wort Melisma brauchen wir in der etymologisch ersten Bedeutung für Theil der Melodie, insonderheit Elementartheil, Element, Glied des Ganzleibes (nicht, wie oft geschieht, für Verzierung). Gewiss ist es treffender gesagt als das seit Marx todtgehetzte Motiv.

desto weniger machen, je ängstlicher sie nach dem Siegesjubel der Ueberschrift fahnden. Im Einzelnen ist auffällig S. 12 der Eintritt der *C*-Pauke — welche doch aus jenem »mota in D« (S. 3) schwerlich innerhalb 4 Taktpausen raschen Tempos wieder herzustellen wäre*); sollte es Schreibfehler statt *d* sein, so passts wiederum nicht zu der *C*-Quintsexte, die die Blechernen hier sehr unnütz vordringlich ausführen; — falsch ist auch das *G* des Tympanisten auf derselben Seite zu dem grimmigen *fff unisono tutti a h c' cis'* — somit die ganze Zeile in den Timpani verfehlt: wärs nicht schade um den Lärm, der sich *fff* = frisch frei fröhlich ergiessen soll, man müsste sie einfach streichen. — Die gleich darauf folgenden Melismen aus der Euryanthe-Ouvertüre S. 13 muthen heimlich lächelnd an, doch ohne Störung für vernünftige Hörer.

Der zweite Satz bearbeitet den Choral »Nun danket alle Gott«, kunstreich instrumental figurirt mit siebenfachem Tempowechsel — ein ziemlich gelungenes Wagestück. Zuerst *Moderato:* in einfachem Contrapunkt von milden Stimmen sangmässig ausgeführt, wirkt es einfach herzlich, obwohl nicht die ruhige Einfalt des Originals von Joh. Crüger in den Harmonien obwaltet: vielleicht weil solches einem gebildeten Publico nicht witzig genug wäre. Dafür sind steigernde Instrumental-Effecte in den dynamischen Schattirungen von Holz, Blech und Geigen desto willkommener, da sie nicht fremdartig moduliren. Der zweite Absatz *Andante religioso* bringt drei figurative Contrapunkte mit Augmentationen und Diminutionen, wo der *Cantus firmus* leise, doch klar durchklingend, in den Mittelstimmen *unisono* eintritt; nicht unglücklich den Bachischen Orgeltrios nachgeahmt wenigstens zu Anfang, wogegen der Schluss S. 43—46 durch die Zerbrechung des Themas mehr zerstreuend als sammelnd wirkt. Hierauf wird als dritter Vers (oder Variation) der *Cantus firmus* im triplirten Takte fortgeführt durch *unisono* von Posaunen und Fagotten, umsponnen von accordischen *tremoli* aller Geigen, unterbrochen durch Trompetenstösse an den Zeilenschlüssen, endlich das bunte farbenprächtige Bild sanft ausklingend geschlossen.

Das dritte Stück: *Scherzo* aus dem Lagerleben, heiter und neckisch angelegt mit allem denkbaren Getöse und sanften Schmelzfarben daneben, lässt gut an und wird amusiren; höheren Humor scheint der Mittelsatz F-dur 6/8 — mit canonischen Kunststücken durchwirkt — zu beabsichtigen. Legt man nicht Beethovischen Maassstab an zum Vergleichen, so mag das witzige Hin- und Her-Tanzen zwischen Melodie und harmonischen Pizzicati, die zuweilen excentrische Modulation, die Umkehrungen des Themas, die chromatischen Scalen der Geigen und Flöten wohl die Aufmerksamkeit fesseln, zumal die Höhen- und Tiefpunkte sich meist rhythmisch gut gegen einander abheben; doch fürchten wir, es wird sich an drei Stellen eine Art Unsicherheit der Periode bemerklich machen, nämlich: S. 55, 6 und dessen Repetition 69, 1, wo der letzte Takt überzählig scheint, und am Schlusse S. 69, 2—70, 3 die 13taktige Periode, ebenso verschobener Art, wodurch auch der Ganzschluss (*periodus finalis*) Schaden nimmt. In diesem Punkte, dem sättigenden Eindruck des Schlusses, sind Beethoven's Symphonien unübertroffenes Muster: wer möchte z. B. bei der 81taktigen Schlussperiode der C-moll einen Takt hinzu oder hinweg thun? — Auch in dem hübschen canonischen Mittelsatz S. 61—62 ists lästig, dass der Anfang mit einem nicht leicht fasslichen Rhythmus gemacht wird; doch ist hier die witzige Ueberraschung eher an der Stelle und wohlgelungen.

*) Die Pauken mit der neuen Mechanik, welche das Schnellstimmen ermöglicht, sind noch nicht so allgemein, dass man bei jedem Orchester darauf rechnen dürfte. Sollte dieser Umstand darauf deuten, dass das Opus nur einmal aufzuführen bestimmt sei? — vgl. 49—50. 64.

Die **zweite Abtheilung:** Triumphgesang, mit selbstgedichtetem Text des Componisten, ist voll rauschender Pracht und Hallkraft; die poetische Structur mit strophischem Refrain ungeachtet der byzantinisch hyperbolischen Redeweise, im Ganzen befriedigend: nur müsste der Sänger seine eigenen Dichterworte richtiger declamiren als S. 18 im Sopransolo geschieht. Die Singstimmen — nicht immer in guter Stimmführung — werden an manchen Stellen bis zum Unschönen überspannt; das h^2 im Chor klingt leicht quiekend, zumal bei raschem Einsatz S. 8, 8 — und so das häufige Verweilen in der Region as^2—a^2. — Auffallend möchte es scheinen — (was es doch nicht ist!) — dass sich im vocalen Theil mehr Streiflichter aus neudeutschester Polarzone ankündigen als im instrumentalen: so hat das Hauptthema des Chorgesanges neben dem sonst anmuthenden Gange doch auch unnütze Härten in rauher oder linkischer Stimmführung, wenn auch die Einsätze grossentheils richtig, die Declamation klar und nachdrücklich ist. Reden wir nicht weiter von Unbeweisbarem oder Zufälligem, geben vielmehr zum Nachweis für die Sinne die zwar etwas Mendelssohnisch anklingende, doch energisch gewürzte Chormelodie im Grundriss:



Zu Anfang hätte man, neben dem *ff* aller Instrumente, gern einen vierstimmigen Accord in weiter Harmonie statt des quintlosen Gesanges, ingleichen am Schlusse: dass die letzten 4 oder 5 Takte etwas gesucht langschwänzig klingen, gleichwie der Schluss des sonst trefflichen Mendelssohn'schen Waldliedes »Wer hat dich, du schöner Wald«, wird man als zeitgemäss hinnehmen. — Wir haben bei diesem nicht hochgenialen, aber handlichen und seinem Zweck entsprechenden Werke eines Unbekannten darum länger verweilt, weil es Zeichen und Andenken der Zeit, weil es Gelegenheitsgedicht ist. Goethe's bekanntes Wort: Alle seine Lieder seien von Haus aus Gelegenheitsgedichte, will nur sagen: dass sie nicht aus der Luft gegriffen, nicht erfundene, sondern erlebte Sachen darstellen; dagegen wissen wir von seinen eigentlichen Gelegenheitsgedichten zu fürstlichen Hochzeiten und ähnlichem Ereigniss, dass diese, obwohl nicht byzantinisch schweifwedelnd, doch die schwächeren Früchte seiner unerschöpf-

lichen Kraft waren — ebenso die Beethoven'schen desselben Genre.

(Fortsetzung folgt.)

a) **Compositionen für Blasinstrumente mit Orchester (oder Pianoforte).**

1. **Introduction** und **Rondo** für die Clarinette mit Begleitung des grossen Orchesters oder Pianoforte componirt von **Carl Baermann.** Op. 36. Offenbach a/M. bei Joh. André. Nr. 11421. Folio. Part. mit Pfte. 24 S. Clarin. princ. 9 S. Pr. 2 fl. 24 kr.
2. **Notturno** für Horn oder Clarinette mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte componirt von **Friedrich Forberg.** Op. 24. Ebendas. Nr. 11369. Folio. Für Horn (oder Clarinette) mit Pfte. 6 u. 3 S. Pr. 54 kr., mit Orchester Pr. 1 fl. 30 kr.

Dem umfangreichen und gediegenen Concertrepertoire der Saiteninstrumente (namentlich Clavier und Geige) gegenüber ist dasjenige der Blasinstrumente von der Mehrzahl unserer bedeutenderen Tonsetzer in ihrer Hinterlassenschaft von jeher nur stiefmütterlich bedacht worden. Wir haben es daher als ein nothwendiges Uebel hinzunehmen, von praktischen Gesichtspunkten ausgehend wenigstens den guten Willen anzuerkennen, wenn die in Behandlung derartig zurückgesetzter Instrumente ausgezeicnneteren Künstler es zu gleicher Zeit unternehmen, die ihnen nachstrebenden jüngeren Kräfte nicht allein mit dem nothwendigen Uebungsmaterial zu versorgen, sondern auch denselben Werke an die Hand zu geben, durch deren Vortrag sie von Zeit zu Zeit öffentliche Proben ihrer Leistungsfähigkeit abzulegen im Stande sind. In diesem Sinne empfiehlt sich die Bärmann'sche Clarinetten-Composition noch als eine der musikalischeren und, wie vom Autor, einem Sohne des berühmten H. J. Bärmann, nicht anders zu erwarten war, dankbarsten und instructivsten für genanntes Instrument.

In ähnlicher Weise verdient auch das Forberg'sche Notturno unsere Anerkennung. Auf einen bedeutenderen Inhalt, auf thematische Gestaltung etc. müssten wir allerdings bei beiden Componisten Verzicht leisten. Schon die an allen Ecken und Enden mit Vorliebe verwendeten bekannten Trivialitäten, die, namentlich in der Bärmann'schen Pièce recht veraltete, in beiden jedoch gleich concessionelle Schreibweise bürgen dafür, dass höhere Ziele nicht vorgeschwebt haben.

b) **Compositionen für Pianoforte und Violine.**

3. **Capriccio** (G-moll) für Pianoforte und Violine componirt von **Otto Klauwell.** Op. 2. Leipzig, C. Begas. (52.) Folio. 11 u. 3 S. Pr. 22½ Ngr.

Das Capriccio von O. Klauwell beansprucht in musikalischer Beziehung die Beachtung der Kritik in höherem Maasse. Obgleich auch die Motive dieses Opus zum grössten Theil als verbraucht zu bezeichnen wären, lässt die Entwickelung des Ganzen den Phrasenhelden der Salons gegenüber doch bereits den feinfühligeren Musiker herauserkennen. Ansprechender Inhalt, nicht zu schwierige Ausführbarkeit sind weitere Vorzüge des Tonstückes. Ob es dem Componisten gelingen dürfte, in späteren Werken über eine gewisse, sowohl in der Wahl seiner Themen, als in der Verarbeitung derselben sich aussprechende Naivetät seiner musikalischen Anschauungen hinauszukommen, wäre eine Frage seiner gesammten ferneren Entwickelung, wie überhaupt der aus vorliegendem Opus noch nicht bestimmbaren Ergiebigkeit seines Talents. *B. Haertel.*

Zweiter Musikbericht aus München.

(Fortsetzung.)

In derselben Märzwoche hat es sich hier neuerdings bewahrheitet, dass der geniale Funke, wo er einfällt, zündet und Flammen der Begeisterung in heller Lohe emportreibt: Johannes Brahms, unter den lebenden Meistern der Tonkunst der ersten einer, wurde mit Auszeichnung empfangen, begleitet und verabschiedet. Am 13. März im zweiten Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie und am nächsten Abend in der zweiten Walter'schen Quartett-Soirée kamen Werke desselben zu Gehör. Es konnte Manchem Einzelnes dunkel bleiben, ja sogar missfallen; die Thatsache, dass man es mit einem Künstler von ungewöhnlicher Begabung und Bedeutung zu thun habe, musste Jedem klar werden. Das imposanteste, ureigenste unter den am 13. aufgeführten Brahms'schen Werken war wohl das »Clavierconcert«; es ist kein solches, es ist mehr, eine Symphonie mit Clavierbegleitung, reich und prächtig und breit dahin fluthend und doch im Adagio so sanft und singend, wie nur die höchste Begabung in Tonweisen zu sprechen vermag. Der Componist spielte das Werk selbst: dies gewährleistete uns zunächst dessen sinngetreueste Wiedergabe; dann zeigte es aber auch Brahms als einen Spieler, der bei grösster technischer Vollendung zunächst nicht durch blendende Effecte, sondern durch Plastik und innig gesangvollen Ton in kunstsinnigster Weise zu wirken und zu fesseln versteht. Das Orchester spielte seinen Part unter Levi's exacter Leitung und die übrigen Brahms'schen Werke: die Variationen über den marschartigen Hymnus St. Antoni von *Joseph Haydn* und drei ungarische Tänze, unter der Direction des Componisten, mit grosser Feinheit, Genauigkeit und Aufmerksamkeit; es war sichtlich von der hohen Bedeutung des Meisters, den es zur allgemeinsten Anerkennung bringen wollte und brachte, erfüllt. Die reichgestalteten Orchestervariationen sind in der jüngst verflossenen Concertsaison zur ersten Aufführung gelangt und seiner Zeit von uns ausführlich besprochen worden; dieselben wurden uns nun noch klarer, durchsichtiger und darum zugänglicher. Die ungarischen Tänze sind schwungvolle brillante Orchesterstücke von zündender Wirkung; denn Brahms ist nicht nur musterhaft in der thematischen Arbeit, sondern auch meisterhaft in der Behandlung der Orchesterfarbe. Herr Vogl sang vier Lieder von *Brahms*, lyrische Gesangsstücke, welche echt poetische Texte in feinfühligster Weise erfassen und wiedergeben; ihr melodischer Gehalt und ihre Stimmung sind glücklich vereinigt. Der Sänger, sowie Levi als Accompagnateur — fast möchten wir sagen »ohne Gleichen« — ernteten reichsten wohlverdienten Beifall. Minder entsprach uns Vogl's Vortrag einer ungedruckten von Brahms mitgebrachten Arie von *Fr. Schubert*, einer Composition von tiefempfundener Melodie und düsterer Leidenschaft. Eine der zahlreichen D dur-Symphonien von *Jos. Haydn*, gerade der bekanntesten eine, hatte das Concert eröffnet; sie wurde nicht so ganz vollendet gespielt, als zu wünschen gewesen wäre: alle Aufmerksamkeit schien für Brahms reservirt zu sein. Besser erging es dem *Haydn*'schen F dur-Quartette Op. 77 zu Anfang der Walter'schen Quartett-Soirée am darauffolgenden Abende. Brahms wirkte hierauf in seinem A dur-Clavierquartette Op. 26 mit, einem schön geformten und melodienreichen Werke, welches in seiner edlen romantischen Schwärmerei, mit treuester Auffassung vorgetragen, vorzüglich gefiel. Das an harmonisch interessanten Combinationen und feinen Klangwirkungen reiche G dur-Streich-Sextett Op. 36 desselben Componisten zog uns mächtig an und imponirte in seinen grossartigen Wendungen. Das Zusammenwirken des Walter'schen Quartettes, hier durch die Herren Closner und Bennat verstärkt, war wieder ein durchaus mustergiltiges.

Schliesslich richten wir warme Dankesworte an Joh. Brahms für die Anregung, Belehrung und geistige Erhebung, welche er uns durch seine Werke und sein persönliches Erscheinen vermittelt hat, und sprechen den Wunsch aus, dass er letzteres recht bald wiederholen möge; für die Verbreitung ersterer ist, denken wir, ohnehin bestens gesorgt, nicht zum Mindesten auch durch unsere Brahms-Woche.

Wenn wir über das dritte Abonnementconcert der musikalischen Akademie am 24. März berichten, haben wir vor Allem die Anfangs- und die Schlussnummer desselben zu erwähnen. Das Concert wurde nämlich mit den zwei herrlichen nachgelassenen Sätzen der unvollendeten Hmoll-Symphonie von *Fr. Schubert* eröffnet, zwei Orchesterstücken, die wir unbedingt den schönsten ihrer Gattung beizählen. Ganz anderer, theilweise allzu gegensätzlicher Art war die Schlussnummer des Concertes: *Berlioz*' Symphonie »Harold in Italien«, über welche in diesen Blättern öfter das Urtheil gesprochen ist. Bei der ausgezeichneten Wiedergabe dieser Tondichtung, worin sich insbesondere Herr Thoms als Spieler des Violasolos rühmlichst auszeichnete, war es von grossem Interesse, wenn auch nur theilweise genussreich, dieselbe zu hören, und wir sind dem Orchester wie seinem umsichtigen Dirigenten Herrn Hofkapellmeister Levi für deren Wiedergabe zu Dank verpflichtet. Herr Benno Walter spielte die Gesangsscene von *Spohr* und die Arie aus der Ddur-Suite von *Bach* in vollendeter künstlerischer Weise. Frl. Meysenheim hatte zu ihrem Vortrage keine ihrer für leichtere Coloratur geeigneten Stimme entsprechende Wahl getroffen: die grosse Scene und Arie der Eglantine aus *Weber's* »Euryanthe«; bei guter Auffassung war die Stimme doch viel zu forcirt, die dramatische Kraft zu erkünstelt, um imponiren zu können. Bei einigen *Schumann*'schen Liedern entbehren wir die Tiefe der Empfindung.

Es war im Spätherbste 1871, dass Fr. Lachner zu Leipzig zweimal kurz nach einander ein damals neu veröffentlichtes Werk mit grossem Beifalle aufführte. Unser strebsamer Oratorienverein unternahm es im darauffolgenden Frühjahre mit den ihm zu Gebote stehenden, in jeder Hinsicht etwas beschränkten Mitteln, eben dieses Werk, welches inzwischen auch in Wien und in Berlin eingezogen war, seinen Zuhörerkreisen vorzuführen. Am 29. März endlich gelangte dasselbe hier, an seinem Entstehungsorte, in einem Concerte ausser Abonnement der musikalischen Akademie zu gelungener Wiedergabe: es ist das Requiem in F-moll für Solostimmen, Chor und Orchester, dessen Composition den Haupttheilen nach dem Jahre 1856 angehört, welches aber nachgehends wesentliche Bereicherungen und Erweiterungen erfahren hat. Ueber dieses Werk verweisen wir auf den Artikel von A. W. Ambros in der neuen Folge seiner »Bunten Blätter« und auf die Beurtheilung, welche Selmar Bagge demselben in Nr. 14 u. 15 des Jhrg. 1872 d. Bl. angedeihen liess. Das Werk wurde vom Componisten selbst dirigirt. Dass Fr. Lachner sowohl bei seinem Erscheinen am Dirigentenpulte als nach jedem Abschlusse stürmisch applaudirt wurde, bedarf als selbstverständlich kaum besonderer Erwähnung. Der Chor sang unter dieser Leitung ausserordentlich exact und ausdrucksvoll, das Orchester spielte mit aller Meisterlichkeit. Die Soli wurden von den Damen Vogl, Gettlieb und v. Mangstl, sowie von den Herren Vogl, Niklitschek und Bausewein in ausnahmslos vorzüglicher Weise gesungen. — Dem Requiem ging *Beethoven's* Fdur-Symphonie unter Levi's Direction in sehr ausgezeichneter Wiedergabe voraus.

Am 2. April schloss die dritte Quartettsoirée der Herren Walter, Brückner, Thoms und Müller den Wintercyklus dieser Soiréen ab. An der Spitze des Programms stand ein ungemein frisches und anmuthiges Quartett von *Dittersdorf* in Es-dur Op. 4. Ihm folgte ein gewaltiger Gegensatz, das Fmoll-Quartett Op. 95 von *Beethoven*. Den Schluss des wie gewöhnlich vorzüglich durchgeführten Abends bildete *Mozart's* Gmoll-Quintett. Wenige Tage nach dieser Soirée concertirten unsere Quartettisten in Leipzig mit solchem Erfolge, dass dieselben beinahe ihren Primgeiger dort hätten zurücklassen müssen: Herr Concertmeister Walter sollte an David's Stelle treten; durch entsprechende Verhandlungen seitens der kgl. Hofmusikintendanz und Walter's liebenswürdige Anhänglichkeit an München wurde indess dieser Unstern glücklich von uns abgewendet.

Frl. Eugenie Menter veranstaltete Mitte April im Museumssaale ein Clavierconcert, in welchem sie von dem steten Fortschreiten ihrer künstlerischen Auffassung und technischen Vervollkommnung namentlich mit *Beethoven's* Cmoll-Variationen Zeugniss ablegte; wir zweifeln nicht, die strebsame und bescheidene junge Dame wird in der Musikwelt noch von sich reden machen. Der gesangliche Theil des Concertes war vorzüglich durch Frau Diez und Fräul. Radecke vertreten; ausserdem wirkten der Harfenspieler Tombo, der Violinist B. Walter und der Cellist C. Menter verdienstlich mit.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

*** Berlin.** [Die Instrumental-Concerte des Winters 1873/74.] (Fortsetzung aus Nr. 27.) Von den Concerten, welche einzelne Künstler gaben, erwähnen wir nur einige bedeutendere; zunächst das des Pianisten Herrn Heinrich Barth am 10. Nov. im Saale der Singakademie. Herr Barth spielte die Sonate Op. 81 von *Beethoven*, die Variationen und Fuge über ein Thema von Händel von *Joh. Brahms*, Nocturne Op. 62 Nr. 2 von *Chopin*, Novellette D-dur Op. 21 Nr. 2 von *Schumann* und drei kleinere Stücke von *Kiel*, *Scarlatti* und *Händel*. Zwischen diesen Nummern sang Frau Prof. Joachim Lieder von *Schubert*, *Brahms*, *Franz* und *Hauptmann*. — Am 2. Jan. d. J. folgte in demselben Saale ein Concert mit Orchester (unter Leitung des Prof. von Brenner), welches der kgl. Concertmeister Herr Heinrich de Ahna veranstaltete. In demselben wirkten noch mit Frau und Herr Prof. Joachim und Herr G. Henschel. Herr de Ahna trug das Violin-Concert von *Bruch* und drei ungarische Tänze von *Brahms-Joachim*, sowie mit Prof. Joachim das Concert für zwei Violinen von *J. S. Bach* vor. Frau Joachim und Herr Henschel erfreuten durch Lieder von *Brahms* und *Schubert*, eine Arie aus »Elias« von *Mendelssohn* und ein Duett für Alt und Bariton von *Händel*. — Der früher gefeierte Pianist Herr H. Ehrlich trat nach langer Pause wieder einmal an die Oeffentlichkeit als Pianist und auch als Componist. Er gab zwei Concerte am 29. Nov. und 29. März; im ersteren trug er unter Mitwirkung der Symphonie-Kapelle ein Concertstück mit Orchester im ungarischen Stil eigener Composition vor, ferner das Gdur-Concert von *Beethoven*, kleinere Clavierstücke von *Chopin*, *Tausig*, *Schumann* und *Schubert-Liszt*; im zweiten: Lebensbilder, Variationen über ein Original-Thema eigener Composition, die Sonaten G-dur Op. 31 Nr. 1 und Cis-moll von *Beethoven*, Stücke von *Schubert*, *Mozart*, *Chopin*, *Rubinstein* und *Schumann*. — Am 8. Dec. versammelte Herr Georg Henschel im Saale der Singakademie ein ziemlich zahlreiches Publikum, dem er die Arie aus »Euryanthe« (Wo berg' ich mich) von *Weber*, eine Ballade von *Löwe*, eine Arie aus »Alexander's Fest« von *Händel* und Lieder von *Schubert* und *Schumann* bot. Die übrigen Nummern bildeten Vorträge der Herren de Ahna, H. Barth, L. Wolff und R. Hausmann. *Brahms'* Clavier-Quartett Op. 25 und die Phantasie für Clavier Op. 77 von *Beethoven* sind unter diesen besonders hervorzuheben. — Die talentvolle, aber einer strengen Schule noch sehr bedürftige Pianistin Frl. Laura Kahrer liess sich in einem selbst arrangirten Concerte am 19. März hören. Die Sonate für Clavier und Violine in C-moll und Sonate Op. 111 von *Beethoven*, Gavotte (H-moll) und Präludium und Fuge (B-dur) von *Bach*, Novellette (F-dur) von *Schumann*, Nocturne (Des-dur) von *Chopin*, Rhapsodie hongroise Nr. II von *Liszt* bildeten den Inhalt ihres Programms. Herr Kapellmeister Rappoldi unterstützte das Concert mit Violinvorträgen. — Am 3. Dec.: Concert von Elisabeth Lawrowska aus Petersburg mit grossem Orchester unter Leitung des Herrn Prof. Jul. Stern. Programm: Eine Faustouvertüre von *Rich. Wagner*, Adagio aus dem Octett für Blasinstrumente (neu) von *F. Lachner*, Balletmusik aus der Oper »Feramors« von *Rubinstein*, Ungarische Suite für Orchester von *H. Hofmann*

(neu, unter Direction des Componisten!). Die Orchesterwerke nahmen somit das Hauptinteresse in Anspruch. Die Sängerin trug eine Arie aus der Oper: »Das Leben für den Czar« von *Glinka*, zwei russische Lieder von *Dargomijsky*, Arie »Sei stille dem Herrn« von *Mendelssohn* und zwei Lieder von *Rubinstein* und *Schubert* vor. — Am 5. Dec. folgte ein Concert der Pianistin Anna Mehlig, das ziemlich verunglückte. — Herr Kapellmeister Ed. Rappoldi veranstaltete am 14. Nov. ein Concert im Saale der Sing-Akademie, lediglich zu dem Zwecke, seine eigenen Compositionen einem grösseren Publikum zuzuführen. Sie bestanden aus Liedern »Das zerbrochene Ringlein« (Eichendorff), Sehnsucht (Jacobi), Mailied (Goethe), Schilflieder (Lenau) und einer Symphonie in C-dur in vier Sätzen: Allegro, Andante, Scherzo, Allegro marziale. Der Concertgeber dirigirte selbst; die Lieder interpretirte Frau Professor Joachim von Prof. Rudorff begleitet. Den Anfang des Concertes machte die Ouvertüre zu den Abenceragen von *Cherubini*, den Beschluss der Vortrag des *Mendelssohn*'schen Violinconcertes durch Professor Joachim.

(Schluss folgt.)

✻ **Bonn.** (Schumann-Denkmal.) Der Bildhauer A. Donndorf in Dresden hat den Auftrag erhalten, das für die Ruhestätte Robert Schumann's auf dem Bonner Friedhofe projectirte Denkmal anzufertigen. Die Kosten dafür werden aus dem Reinertrage der im August vorigen Jahres in Bonn abgehaltenen Schumann-Feier bestritten.

✻ **Glocester.** In Glocester wird in den Tagen vom 8. bis 11. September d. J. ein grosses Musikfest abgehalten werden, für welches unter anderen Solisten die Damen Tietjens, Trebelli-Bettini und der berühmte italienische Bassist Signor Agnesi angagirt sind. Das Programm umfasst an geistlichen Werken *Spohr's* »Letztes Gericht«, *Haydn's* »Schöpfung«, *Rossini's* »Stabat Mater« und »Messe solenelle«, *Mendelssohn's* »Elias« und »Lobgesang«, *Weber's* »Preise Jehova« und *Händel's* »Messias«.

✻ **Paris.** (»Verdi's Todtenmesse zum Andenken an Manzoni«.) Der in der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 30. Juni veröffentlichten »Pariser Chronik« entnehmen wir Nachfolgendes über die Aufführung der Todtenmesse Verdi's daselbst. »Des Meisters Giuseppe Verdi »Todtenmesse zum Andenken an Manzoni« ist im Hause der Komischen Oper — der komischen! — sechsmal zur Aufführung gelangt, nachdem von Mailand her ihr Ruhm und Erfolg verkündet worden. Beinahe hätte sich die Politik dabei ins Mittel gelegt, denn einer von den im Hinblick auf die hiesige Probe nach Italien gesandten Musik-Kritikern hatte vom Auftreten des Herrn Hans v. Bülow gegen Verdi erzählt, noch ehe dieses Künstlers Urtheil über die Messe selbst erschienen war. Er flocht dabei einige banale Sätze über deutschen Nationaldünkel in Bezug auf Kirchenmusik ein, die den Leser zum voraus für den italienischen Componisten bestechen sollten. Natürlich ward dabei ausser Acht gelassen, dass, wenn die Deutschen auf die Kirchenmusik ihrer grossen Todten mit Recht stolz sind, diese doch keineswegs den letzten Krieg verschuldet haben! Ihr Streben und Wirken war ja Harmonie, nicht Völkerkrieg. — Lassen wir das! Sonst müssten wir gar noch von den lächerlichen Geistesverirrungen sprechen, die manchen faden, nach Popularität dürstenden Schreiber befallen, der sich einbildet, die Pariser Luft (sic!) habe bei Rossini, Meyerbeer u. A. die Vollendung ihres Genies bewirkt; so auch sei Verdi hier vor einem Jahre auf den Gedanken gekommen, das Requiem zu verfassen, das uns der Director der Komischen Oper, Herr du Locle (Mitdichter des Textes zu Verdi's »Aida«), zu so hohen Eintrittspreisen zum Besten gegeben. — Der Zweck dieser neuesten Verdi'schen Composition ging natürlich für das Pariser Publikum verloren, dessen grosse Mehrzahl wohl nie vom Dichter der »Verlobten« gehört hatte; trotzdem war der Enthusiasmus in der Geburtsstadt des populären Autors schwerlich lärmender als hier. Ich wohnte der einzigen Abendvorstellung, der letzten bei, die gleich den am Tage vorgeführten bei ausverkauftem Hause stattfand. Verdi dirigirte selbst. Ich hatte ihn seit vielen Jahren nicht gesehen. Zur Zeit der ersten Aufführung in der »Fenice« seines besten Werks, »Rigoletto« (zu dem er, ohne den Dichter zu befragen, Victor Hugo's »Le roi s'amuse« vom italienischen Librettisten stibizen liess), sah ich den noch jungen Meister oft an der Gasthofstafel in Venedig, da er daselbe Hôtel bewohnte. Sein Haupt- und Barthaar ist, bei den vielen theatralischen Erfolgen, die er seitdem erlebt, ergraut; üppig umschattet es noch immer die markanten Züge seines im Verhältniss zum Körper grossen Kopfes. Verdi ist ein glücklicher Mann. Des bekanntesten, bedeutendsten, beliebtesten der lebenden Componisten Italiens leidenschaftliche Musik galt dereinst als Kampfesmelodie für das Einheits- und Freiheitsstreben der Italiener. Selbst im Anagramm seines Namens lag der Hoffnungsschrei des wollenden Volkes. Der Ruf: Evviva Verdi! war darum verpont; denn VERDI bedeutete Vittorio Emmanuele Rè D'Italia! Das hatte die Polizei bald heraus. Einen Theil seiner Popularität hat Verdi gewiss diesem Zufall zu danken, der einem leicht entzündbaren Volk eine Prophezeiung war. — Hier ging ihm zudem der Ruf voraus, dass er stets treulich zu Frankreich gestanden. Lauter Nebendinge, wenn es sich um den Werth eines Kunstwerkes handelt, das allein für sich stehen oder fallen muss. Wirklich hat sich die ernste Kritik von alle dem nicht bethören lassen. Sie war auf das Requiem selbst gespannt. Viel Musik hat Verdi nicht zum alten Text verfasst. Eine ganz kurze Einleitung zu Chören und Gesängen, kaum ein kurzes Zwischenstück; im übrigen sind die Gebete von der Strophe »Requiem aeternam« bis zum »Libera me, Domine de morte eterna«, mit geringer Wiederholung der Worte, nur in Musik gesetzt. — Ehre sei vor allem den trefflichen Künstlern, denen die Solopartien anvertraut waren! Theresa Stolz: Sopran, Maria Waldmann: Mezzo-Sopran (als Oesterreicherinnen entschuldigte Deutsche) und Capponi: Tenor, Maini: Bass, sind ausgezeichnete Virtuosen. Die beiden Damen zumal erregten Erstaunen und entzückten ein Publikum, das seit vielen Jahren an ausgesungene Stimmen und Sängerinnen ohne Methode, Stil und Schule gewohnt ist. Ihnen wurde reichster Beifall, ebenso dem kraftvoll klingenden Organ der beiden Sänger; selbst ein schlechtes Werk hätte bei so vollendeter Auslegung Interesse erregt. Ein solches ist Verdi's »Messe« sicherlich nicht, aber den ungeheuren Jubel verdient sie keineswegs als musikalisches Werk. — Wie in Verdi's Opern, zeigt sich auch in ihr die Ungleichheit der Arbeit, das Schöne, Edle, neben dem Flachen, Gemeinen. Ohne Pause, ohne Einhalt springt ein hochgehaltener Satz ins Triviale über, endet eine ergreifende Phrase mit einer Tanzmelodie, die mit dem Todtenamte doch gewiss nichts zu schaffen hat. Der Beginn *piano* in schönem Rhythmus hat nichts Markantes bis zum Quartett mit Chor, das durch die herrlichen Solistinnen einen grossen Eindruck machte. — »Dies irae« wird von einer Fuge der Trompeten wirksam eingeleitet. »Der Tag des Zorns, an dem die Welt in Funken zerstieben soll«, ist kräftig geschildert, und die Partitur des ganzen Satzes enthält manchen Funken von genialer Erfindung. Der Satz »liber scriptus proferetur«, Chor mit Fuge, leitet ein Quartett ein, bei dem die Basspartie besonders schön hervortritt. Dass die Melodie dabei jedem Worte des Textes entspricht, will ich nicht behaupten, da mir — ich gestehe es offen — überhaupt wenig an diesem liegt. Die Gnadenrufe »Recordare Jesu pie« u. s. f. sind den Frauenstimmen, dann dem Tenor zugetheilt, und sind reizend schön gesungen worden. Das folgende Recitativ mit Tremolo-Begleitung ist leicht und seicht. Beim »Lacrimosa« ist die Instrumentirung, wenn nicht originell, doch sorgfältig erdacht, und die schneidenden Klagetöne der Saiten werden wirkungsvoll durch das Einfallen der Hörner gehoben. Das Finale dieses ersten Abschnittes ist aber weniger ergreifend. — Die Fuge mit Doppelchor des »Sanctus« gefiel weniger als die erste, dagegen erhielt das »Agnus Dei« grossen ungetheilten Beifall. Die schönste Nummer des Werkes erinnert zu deutlich an die symphonische Einleitung zum 5. Act der »Afrikanerin«, als dass nicht jeder Hörer es merkte, wo Verdi sich seine Inspiration zu dem Satze geholt hat. Verändert ist wohl die Melodie, verarbeitet ist sie auch, eher Verdi hat sie nicht urwüchsig aus sich selbst geschaffen. Frau Stolz trug die Stelle ganz reizend vor. — Der Schluss »Libera me Domine« für Sopran und Chor ist dramatisch, wenn nicht kirchlich, und würde noch besseren Effect in einer grausigen Oper machen, wo Dolche blitzen und Scheiterhaufen flammen; hier hat der Maestro viele Contrapunkte angebracht, deren Wiederholung die Wirkung nicht erhöht. Einzelne Stellen sind darunter von edlem Ausdruck, so die Seufzer und die Klage der Sopranstimme, denen Trompetentöne antworten, an die sich wieder das Orchester mit vorherrschenden Blasinstrumenten anschmiegt; aber das Hauptfinale ist weder erhaben noch ergreifend, sondern geräuschvoll, lärmendes Durcheinander einer ihrer alten Gewohnheit überlassenen Muse. — Wäre es nicht Verdi, hätte der Theaterdirector die kleine Presse nicht voraus dem Unternehmen gewonnen, wäre das Requiem von einem tüchtig gebildeten französischen jungen Componisten, so hätte es weder solchen Cassenerfolg, noch solchen Beifall erzielt. Trotz der Uebertreibung hört man aber doch mit Vergnügen ein Werk an, das uns so prächtige Stimmen, so vortreffliche Künstler hören lässt. — Der arme Berlioz hat auch ein bedeutendes Requiem geschrieben — Verdi soll es wohl studirt haben, sagen, die es kennen — und man hat ihm niemals in seinem Leben auch nur mittelmässige Künstler dafür gewährt. Der junge Componist Massenet hat jüngst ein ernstes schönes Werk, ein religiöses Drama, geschaffen, und man gab ihm eine ungenügende Aufführung. Nichts fehlte zur Ehre Verdi's. Grosse Rosensträusse wurden ihm auf offener Bühne dargereicht, eine der Tänzerinnen des Hauses brachte ihm einen enormen Lorbeerkranz mit goldenen Flechten, und ein Chorist im Namen der Chöre eine mit Lorbeeren bekränzte vergoldete Monstre-Lyra. Verdi dankte, verbeugte sich und drückte fürs Orchester dem ersten Geiger desselben, Herrn Croissille, die Hand zum Abschied. Den beiden Damen wurden prachtvolle Bouquets zutheil, den Italienern — nichts, als der verdiente, aber durch den Neid der Freunde hiesiger Sänger ge-

schwächte Applaus. — Verdi's Leistung als Dirigent ist keine bedeutende. Er führt den Taktstock ohne Feuer; man würde schwerlich den leidenschaftlichen Verfasser des »Trouvadore«, der »Traviata«, des »Rigoletto« im Kapellmeister Verdi erkennen. Selten nur blickt er in die Partitur, die er nach so häufigen Proben und Aufführungen natürlich bis auf jede Note auswendig weiss. Sonderbar ist ausser der fast geuirten Haltung seine Gewohnheit das Pult zu verlassen und einige Schritte den Chören und Solisten näher zu treten, als wolle er voraus bezeichnen, wer nun an die Reihe kommt. Das ist unschön, es hat's ihm sicher kein Freund gesagt. — Warum hat nun eigentlich der begabte Verdi so viel dramatischen Opernstoff auf ein Kirchen-Requiem vergeudet, das bereits so ganz unvergleichliche Componisten beschäftigt hat? Musste Manzoni mit neuer Musik gefeiert werden? Genügten Pergolese, Mozart, Cherubini nicht, und auch Berlioz, de ihn Verdi's Fugen wieder ins Gedächtniss riefen? Warum will Verdi absolut Anderes schaffen, als was seinem speciellen Talent am nächsten liegt? — Es heisst: der Schlusssatz sei schon lange fertig gewesen, da vor mehreren Jahren bereits von einer Messe die Rede war, die zum Andenken Rossini's von allen lebenden italienischen Componisten vereint gefertigt werden sollte. Verdi hatte dazu jenes Finale geschrieben. Da kam der Krieg dazwischen, und das Kriegsgetöse liess die Musik beiseite liegen. Dann starb Manzoni. Sofort ging der thätige Meister ans Werk, und während seine »Aida« wieder überall von ihm reden machte, hatte er schon am ersten Jahrestage des Todes von Manzoni sein Requiem bereit.

* **Regensburg.** Vom 3. bis 7. Aug. d. J. wird in Regensburg das diesjährige Cäcilienfest abgehalten. Bei dieser Gelegenheit will die Musikalienhandlung von J. G. Boessenecker daselbst eine Ausstellung von Musikalien und Werken über Musik veranstalten.

* Auszeichnungen und Ernennungen:

Herr Professor Marchesi tritt mit nächstem October in seine frühere Stellung als Gesanglehrer für Männer in das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien wieder ein.

Sr. Maj. der König von Preussen hat die Erlaubniss zur Anlegung der nichtpreuss. Ordens-Insignien ertheilt: des Officierkreuzes des königl. belgischen Leopold-Ordens dem Director des Conservatoriums für Musik in Köln Dr. Ferdinand Hiller, und des Ritterkreuzes erster Classe des grossherzoglich badischen Ordens vom Zähringer Löwen dem Prof. Joseph Joachim, Director der Abtheilung für ausübende Tonkunst bei der königl. Hochschule für Musik zu Berlin.

Herr Dr. A. W. Ambros zu Wien hat den österreich. Orden der eisernen Krone dritter Classe erhalten.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 27. *M. de Thémines:* L'art et l'hospitalité. — M. Halanzier jugé par l'Evénement, par *Arthur Heulhard.* — *P. Lacome:* La musique catholique et latine (à propos du Requiem de Verdi). — Bibliographie: L'art du chant par Tosi, traduit de l'italien par Th. Lemaire. — *G. Escudier:* La fête de Neuilly. — Nr. 28. *M. de Thémines:* Les Concours pour le Prix de Rome. — Les inconvénients de la célébrité. — *G. Escudier:* Concours musical de Neuilly. — *M. de Lagenevais:* Encore la Messe de Requiem.

The Athenaeum. Nr. 2436. Signor Verdi's »Luisa Miller«. — The Musical Union. — Concerte.

Bellini. Firenze. Nr. 25. La Canzone popolare.

The Choir. London. Nr. 397. The Vicar of Camberwell and S. Giles's Choir. — *L. Ehlert:* Letters on Music. XVI. — Debate on Choral Unions at Sion College. — The Influence of the Organ in History. — Musical Novelties.

Dwight's Journal of Music. Nr. 8. The general characteristics of Haydn, Mozart and Beethoven. Transl. from Brendel's »History of Music« by Prof. J. C. Fillmore. — Mr. Howard Glover on »Lohengrin«. »The musical season in America«. (Mus. Standard.) — Rich. Wagner and his theory of music.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 30. *W. Langhans:* Fünftes Händelfest in London. (Schl.) — Recensionen. — Nr. 31. *W. L.:* Eindrücke der Londoner Saison. — Recensionen.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 27. Un pseudo canto nazionale (Partant pour la Syrie). — Nr. 28. *G. A. Biaggi:* Bibliografia musicale (di un scritto del Cav. Leto Puliti). — Un pseudo canto nazionale. (Contin.)

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. 21. *E. Falucci:* Romilda dei Bardi, al teatro Mercadante già Fondo. — Varietà sir Michael Costa. — Nr. 22. *E. Reyer:* Il Museo Clapisson. — *Beniamino Rossi:* Le edizioni musicali e buon mercato.

Le Ménestrel. Nr. 32. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. (4e. Article.) — *A. Pougin:* Un grand chanteur au dix-septième et au dix-huitième siècle (à propos de l'Art du Chant de Pierfrancesco Tosi). — *A. de Forges:* La liste civile de la Cour de Navarre au XVIe siècle.

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 26. Romilda dei Bardi, prima musica del Mº. G. Dell' Orefice.

Musica sacra von F. Witt. Nr. 7. *Fr. Witt:* Die Harmonik der alten Meister.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 15. Die älteste Musikzeitung. (Schl.) — *Eschmann:* Ein Hundert Aphorismen f. Clavierlehrer. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 28. *M. Ehrenfried:* Nohl's »Beethoven, Liszt, Wagner« bespr. (Forts.) — *W. v. Lenz:* Die Wagner-Echos in Russland. I. Boris Godunow, Oper in 5 Acten von Mussorgski. — Recensionen (über Werke von Riemenschneider). — Nr. 29. *M. Ehrenfried:* Nohl's »Beethoven, Liszt, Wagner« bespr. (Forts.). — *W. v. Lenz:* Die Wagner-Echos in Russland. I. Boris Godunow, Oper in 5 Acten von Mussorgski. (Forts.)

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 26. Christoph W. von Gluck.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 26. *E. Neukomm:* Moschelès, sa vie et ses oeuvres. 2e Partie (suite). — *Ch. Bannelier:* Édition nouvelle des opéras français de Gluck en grande partition. Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride. — Une lettre de Beethoven. (Aus der Allgem. musik. Zeitg.) — Nr. 27. *E. Neukomm:* Moschelès, sa vie et ses oeuvres. (Suite.) — Le théâtre de Bayreuth. — *Charles Lamoureux:* Cinquième festival triennal de Haendel en Angleterre.

Die Sängerhalle. Nr. 13. Niels W. Gade. (Aus O. Spamer's Illustr. Convers.-Lexikon.)

The musical Standard. Nr. 518. *John Hullah's* Report for the year 1873.

The Musical Times. Nr. 377. *Joseph Bennett:* Touching up the masters. — The Handel Festival. — Reviews.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 29. *C. F. Weitzmann:* Musikalische Stimmungsbilder. — Kritik (E. Fr. Richter's Missa Op. 44 bespr. von Dr. H. Kretzschmar. Schl.). — Adolph Jensen, Biographie m. Portrait.

Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. 28. *Rich. Pohl:* Die Entwickelung und Bestimmung der Oper. (Forts.). — Kritik (Hemerik Op. 22).

Neue fr. Presse. Nr. 3543. 8/7. *Ed. Hanslick:* Felix Mendelssohn und Ferdinand Hiller.

Kritiken erschienen über:

Ambros, Bunte Blätter. Neue Folge. (Lit. Centralbl. Nr. 27.)

Bellermann, Die Grösse der musikal. Intervalle. (Lit. Centralbl. Nr. 27.)

Hiller, Ferd., Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Von Hanslick in der Neuen fr. Presse vom 8. Juli und im Lit. Centralbl. Nr. 27.)

Kossmaly, Ueber Rich. Wagner. (Lit. Centralbl. Nr. 27.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

André, A. — Lehrbuch der Tonsetzkunst von *Anton André.* In gedrängter Form neu herausgegeben von Heinrich Henkel. Erste Abtheilung: Harmonielehre. Offenbach a. M., Verlag von Johann André. 1874. gr. 8⁰. VI, 126 S. Cart. Mk. 3.

Bericht über den Dresdner Tonkünstler-Verein von seinem Gesammtvorstande. April 1873 bis April 1874. Dresden. 8⁰. 32 S.

Bonnassies. — La Musique à la Comédie-Française; par *Jules Bonnassies,* ancien attaché à la direction des beaux-arts (bureau des théâtres). Paris, impr. Alcan-Lévy, lib. Baur. 1874. (5. juin.) Grand in 8⁰, 49 p. 3 fr. (Extrait de le Chronique musicale. Tiré à 250 ex. Sur papier de Hollande véritable, tiré à 30 ex. 5 fr.)

Herr v. Hülsen und das deutsche Theater. Von einem Eingeweihten. Berlin 1874, Staude. gr. 8⁰. 40 S. Mk. 1.

Lussy. — Traité de l'expression musicale. Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale; par *Mathis Lussy.* Nancy, imp. Berger-Levrault et Ce.; Paris, au Ménestrel. 1874. Gr. in 8⁰, 170 p. 10 fr.

Mercure-Gazette. Littérature, beaux-arts, musique. 1re année. Nr. 1. 31. mai 1874. Paris lith. Moncharmont; Saint-Denis, M. Pichon. In-4⁰, 4 p. Abonn.: Paris un an 10 fr., six mois 6 fr. Parait tous les quinze jours.

Riemann. — Musikalische Logik. Hauptzüge der physiolog. und psycholog. Begründung unseres Musiksystems von Dr. *Hugo Riemann.* Leipzig 1874, C. F. Kahnt. 8⁰. 89 S. Mk. 1, 50.

Zeller, E. — David Friedrich Strauss in seinem Leben und seinen Schriften geschildert von *Ed. Zeller.* Bonn, Strauss 1874. gr. 8⁰. VIII, 126 S. Mk. 3.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 13. — Redaction: Berlin W., Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 29. Juli 1874. **Nr. 30.** IX. Jahrgang.

Die Orgel und ihr Bau.

Von **W. Oppel.**

(Schluss.)

V.

Wir haben nun alle wesentlichen Theile der Orgel kennen gelernt. Die Gesammtheit aller Register pflegt man die Disposition zu nennen. Ist eine grössere Orgel vollendet, so wird gewöhnlich die Disposition derselben in Tabellenform gedruckt, um an diejenigen Personen vertheilt zu werden, welche sich dafür interessiren. Eine solche gedruckte Disposition enthält ausser dem Verzeichnisse der klingenden Stimmen für jede Claviatur auch noch die besonderen Nebenzüge und Combinationen, sowie sonstige Bemerkungen über die Einrichtung des Werkes. Indem wir dem Leser eine solche Disposition einer der neuesten grösseren Orgeln vor Augen stellen und sie mit Notizen begleiten, finden wir hierin Anlass, alles noch nicht Gesagte und hinlänglich Wichtige nachzutragen.

Wir wählen hierzu die

Disposition

der Orgel im grossen Concertsaale zu Frankfurt a. M., erbaut von E. F. Walcker u. Co. in Ludwigsburg,
vollendet im October 1873.

Erstes Manual. 1. Principal 16 Fuss. — 2. Bourdon 16 Fuss. — 3. Principal 8 F. — 4. Gemshorn 8 F. — 5. Bourdon 8 F. — 6. Gambe 8 F. — 7. Hohlflöte 8 F. — 8. Trompete 8 F. — 9. Octave 4 F. — 10. Gemshorn 4 F. — 11. Rohrflöte 4 F. — 12. Quinte 5⅓ F. — 13. Superoctave 2 F. — 14. Mixtur fünffach 2⅔ F. — 15. Scharf dreifach 1⅓ F.

Der Bourdon ist ein weites dumpfklingendes Register; Gemshorn steht im Klange ungefähr in der Mitte zwischen Principal und Gambe. Die Rohrflöte hat gedeckte Pfeifen, in deren Deckel aber ein Röhrchen angebracht ist, wodurch ihr Klang wieder etwas heller wird. Bei der Mixtur und dem Scharf bezeichnet der Ausdruck 2⅔ F. und 1⅓ F. die Grösse der tiefsten Pfeife. Die hier genannte Mixtur ist in der tiefsten Octave nur 4fach; es erklingen mit der Taste gross *C* die Töne g, $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{\bar{c}}$; auf klein c erklingt $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{\bar{c}}}$ und sie repetirt dann auf $\bar{\bar{c}}$. Das Scharf lässt auf *C* die Pfeifen $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{\bar{c}}}$ erklingen und repetirt auf c und $\bar{\bar{c}}$. Die einzige Zungenstimme, Trompete, ist aufschlagend. Dieses erste Manual, auch Hauptmanual genannt, ist die untere der drei Tastaturen.

Zweites Manual. 1. Gedeckt 16 F. — 2. Principal 8 F. — 3. Flöte 8 F. — 4. Dolce 8 F. — 5. Lieblich Gedeckt 8 F. — 6. Clarinett 8 F. — 7. Octave 4 F. — 8. Spitzflöte 4 F. — 9. Quinte 2⅔ F. — 10. Flautino 2 F. — 11. Cornett fünfach, 8 F.

Das Gedeckt klingt nicht ganz so dumpf als der Bourdon. Die Principalstimmen des zweiten Manuals sind etwas enger mensurirt als die des ersten und klingen darum etwas schärfer, spitzer. Dolce ist sehr zart. Spitzflöte ist nach oben hin etwas enger als unten. Cornett beginnt erst auf klein c, und es klingt auf dieser Taste c $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$. Clarinette ist einschlagend.

Drittes Manual. 1. Principal 8 F. — 2. Gedeckt 8 F. — 3. Salcional 8 F. — 4. Aeoline 8 F. — 5. Fagott und Oboe 8 F. — 6. Traversflöte 4 F. — 7. Fugara 4 F. — 8. Mixtur dreifach 2⅔ F.

Dieses Principal hat noch engere Mensur. Salcional steht im Charakter zwischen Principal und Flöte. Aeoline ist hier das allerzarteste Flötenregister; in anderen Orgeln findet man auch eine Zungenstimme unter diesem Namen. Hier ist nur die eine Zungenstimme »Fagott und Oboe« vorhanden. Sie ist einschlagend und verdankt ihren Doppelnamen dem Umstande, dass ein Fagott eigentlich ein Instrument für Bass und eine Oboe ein solches für Discant ist. Fugara ist ein principalartiges, doch etwas schneidenderes Register, fast immer 4 Fuss. Die Mixtur giebt auf gross *C* die Töne g, $\bar{c}$ und $\bar{e}$ und repetirt auf klein c und $\bar{\bar{c}}$. — Wir wollen hier noch auf eine charakteristische Stimme aufmerksam machen, welche in dieser Orgel nicht vorhanden ist, sonst aber häufig vorkommt. Sie heisst Quintatön und ist eine sanfte Labialstimme, welche ausser dem Ton der Taste noch ganz leise die Quint über der Octave mitklingen lässt. Man findet sie zu 16 und 8 F.

Pedal. 1. Principal 32 F. — 2. Principal 16 F. — 3. Violonbass 16 F. — 4. Subbass 16 F. — 5. Posaune 16 F. — 6. Principal 8 F. — 7. Violoncello 8 F. — 8. Gedecktbass

8 F. — 9. Trompete 8 F. — 10. Octave 4 F. — 11. Clarino 4 F.

Der hier genannte Subbass, d. h. Unterbass, ist von Holz und gedeckt, das allergewöhnlichste Pedalregister, das sich auch in der kleinsten Orgel findet, welche überhaupt ein Pedal hat. Der Zusatz »Bass«, welchen man bei Pedalregistern gern macht, könnte bei Nr. 3 und 8 ebensowohl weg bleiben, während man andererseits ihn auch den übrigen Namen häufig beifügt. Posaune, Trompete und Clarino sind aufschlagende Zungenstimmen. Bei grossen Principalregistern werden die tiefen Pfeifen häufig von Holz gemacht, und der Orgelbauer muss durch andere Intonationsmittel den Principalklang nachahmen. Bei der hier besprochenen Orgel war überdies für die tiefsten Pfeifen des 32füssigen Principals die erforderliche Länge aus Mangel an Raum nicht möglich, wesshalb statt einer Pfeife zwei (16 F. und 10⅔ F.) vorhanden sind, welche aus akustischen Gründen ungefähr den Eindruck des 32-Fusstones machen. Natürlich wird dies Register nur mit anderen zusammen gebraucht.

Nebenzüge. *a*) Für die Hände: 1. Coppel des zweiten Manuales zum ersten, 2. des dritten zum ersten, 3. des dritten zum zweiten: *b*) für die Füsse: 4. Coppel des ersten Manuales zum Pedale, 5. des zweiten Manuales zum Pedale. 6. Pianozug für das Pedal. 7. Forte. 8. Tutti. 9. Tutti zum dritten Manuale. 10. Crescendo zum dritten Manuale.

Unter einer Coppel versteht man einen Zug, vermittelst dessen die Stimmen einer Claviatur auf einer anderen erklingen. Die Coppeln werden theils bei den übrigen Registerzügen angebracht, theils auch wie hier Nr. 4 und 5 als niederzutretende Klappen in die Nähe der Pedaltasten placirt, wobei man ihnen den nicht eben feinen Namen »Fusstritte« zu geben pflegt. Ist hier die Coppel Nr. 1 gezogen, so klingen sämmtliche auf dem zweiten Manuale gezogenen Stimmen auch mit denen des ersten. Der Pianozug bewirkt, dass, so lange er nicht niedergetreten ist, von den gezogenen Pedalregistern nur Nr. 3, 4, 7 und 8 klingen. Das sogenannte Forte (der Name ist willkürlich) zieht alle Stimmen des ersten und zweiten Manuales und des Pedales zugleich. Das Tutti Nr. 8 zieht in gleicher Weise alle Stimmen, jedoch ohne die Zungenwerke. Das Tutti Nr. 9 zieht alle Stimmen des dritten Manuales. Einer besonderen Besprechung bedarf nun noch das Crescendo. Der Leser kann aus unseren drei ersten Artikeln zur Genüge entnommen haben, dass ein allmäliges Verstärken oder Schwächen der Töne auf der Orgel eigentlich nicht möglich ist, da der Spieler ja weder die Masse des Windzuflusses, noch die Stärke desselben ändern kann. Ein Crescendo ist also eigentlich nur durch Hinzuziehen neuer Register zu erreichen, nimmt aber dabei eine Hand des Spielers in Anspruch — wenn er nicht etwa zu diesem Zwecke einen Helfershelfer bei sich hat — und geschieht doch immer ruckweise. Man hat deswegen mancherlei Mittel erfunden, um wenigstens für einzelne Register ein Crescendo zu ermöglichen. So stehen z. B. hier die sämmtlichen Pfeifen des dritten Manuales in einem besonderen mit Jalousie-Läden versehenen Kasten, der sich durch den oben genannten Tritt öffnen oder schliessen lässt. Bei manchen Orgeln wird damit ein prächtiger Effect erzielt; bei der hier in Rede stehenden machten die räumlichen Verhältnisse es nöthig, die Pfeifen anderer Claviaturen so nahe zu placiren, dass ein weites Oeffnen der Läden nicht möglich und der Effect deshalb gering ist.

Bemerkungen. Die Orgel hat Kegelladen, 7 Kastenbälge, eine pneumatische Vorrichtung und 45 klingende Stimmen. Der Umfang der Manuale geht von gross *C* bis dreigestrichen *f*, der des Pedales von gross *C* bis eingestrichen *f*.

Die pneumatische Vorrichtung ist das Letzte, was wir hier noch zu erklären haben. Eine grosse Orgel spielt sich oft sehr schwer, weil der Spieler durch seinen Niederdruck der Taste so viele Abstracten, Winkel, Wellen etc. in Bewegung zu setzen hat. Dem hilft nun obige Vorrichtung ab. Dicht hinter den Tastaturen befindet sich, natürlich von aussen unsichtbar, für jede Taste ein ganz kleiner Blasebalg, den der Spieler durch den Niederdruck der Taste öffnet. Das Sinken der Oberplatte — besser des Oberplättchens! — dieses Balges bewirkt nun die nächste Fortpflanzung der Bewegung, so dass der Spieler nur so viel Kraft nöthig hat, als zum Oeffnen des Blasebalges nöthig ist. Die Spielart wird dadurch ganz leicht, selbst wenn alle Register gezogen sind, also »mit vollem Werke« gespielt wird. — Zum Schlusse sei bemerkt, dass die Mischung der Mixturen etc. bei verschiedenen Orgeln sehr verschieden ist, und ferner, dass es solcher »Combinationszüge« wie die Coppeln und die übrigen oben genannten Nebenzüge sind, noch mannigfache andere giebt und dass in letzterem Punkte, sowie in Herstellung der Zungenwerke, französische und englische Orgelbauer excelliren. — Wenn der geneigte Leser sich aber die Mühe nehmen will, zu prüfen, welche Mannigfaltigkeit der Klangmischung bei der hier besprochenen Orgel möglich ist, wie rasch *forte* und *piano* in den verschiedensten Graden wechseln können, wie leicht man eine Stimme gegen eine andere hervortreten lassen kann, so wird er zugeben müssen, dass ein solches Werk in seiner Art ein Kunstwerk ist, das zugleich ein gewaltiges Stück Handwerkstüchtigkeit birgt.

Wir sind mit unseren Unterhaltungen zu Ende. Ob irgend ein Leser, der vielleicht den ersten Artikel mit einigem Interesse gelesen hat, mir den langen Weg bis hierher gefolgt sein wird — fast bezweifle ich es. Allein die Blätter unserer Zeitschrift mögen ihm dann bei geeigneter Zeit zum Nachschlagen dienen; ich habe die Ueberzeugung, dass nichts irgend Wesentliches vergessen ist und dass Alles so klar gemacht ist, als es ohne Zeichnungen irgend angeht. Noch muss ich darauf hinweisen, dass ich hier vorzugsweise von deutschen Orgeln gesprochen habe; doch differiren auch die fremden nicht gerade in wesentlichen Dingen. Ferner möge man es mit allgemein Gesagtem nicht übergenau nehmen. Wenn ich z. B. im ersten Artikel gesagt habe, ohne Calcant sei kein Orgelspiel möglich, so ist es freilich wahr, dass man neuerdings auch Dampfkraft u. dgl. verwendet hat, allein wenn dies unter tausend Fällen einmal vorkommt, so kann meine Behauptung als allgemeine doch gelten.

Ueber den Bau der Orgel giebt es treffliche Werke von Seidel, Töpfer, Sattler u. A., welche zu weiterer Belehrung zu empfehlen sind.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verschiedene Novitäten.

(Fortsetzung.)

Robert Emmerich Op. 41 [5]) führt auf derselben Bahn fort, welche in den ersten Blättern dieses Jahres Sp. 9 bezeichnet

5) Herrn Julius Stockhausen zugeeignet. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Robert

ist: es sind poetisch schwierige, theilweis wunderliche, des Singens unwürdige Stoffe — leider der heut beliebte Tummelplatz suchender Talente, die Besseres leisten könnten, wenn sie es ernst meinen und nur singen, wenn der Genius ruft: du musst! — Von den sechs Liedern sind etwa zwei, wo nicht kerngesund, doch singbar und besseres versprechend. **Nr. 1:** H. Heine's Asra ist von der Art Liebesduselei, die er selbst später verurtheilte als verlogenes Zeug; ein rares Semiticum, dies Märchen von der Familie, der es prophetisch auferlegt war, an der Liebe zu sterben! Im Wortgedicht ist die lakonische Geschwätzigkeit zu bewundern, das Tonbild dazu ist eine Clavier-Etude in *Des* beginnend und schliessend, was sogar Beethoven für ungeheuerlich achtete — — hier freilich kommen auch andere Tonarten drein, darunter einige unnennbare. — **Nr. 2** des Fallerslebers Lied von tiefgefühltem Inhalt: »Wie die Blüthen träumen und der Mond sie schüchtern liebkoset — also thue ich bescheidener Liebhaber an dir, der blühenden — heimlich leise ohne dich zu stören«. — Das Clavier coquettirt hinlänglich mit unmässig proleptischen Gaukeleien, ziemlich unverholen den Gesang überholend, vielleicht absichtlich irre führend? Dann auch der *dedicatus donatarius*, Sangmeister Stockhausen wird es mühevoller finden als die Geschichte werth ist; übrigens: sollt ein gut Lied nicht Jedermanns Sache sein — oder darf Niemand dran als geaichte Virtuosen? — **Nr. 3** Kerner's Sommernacht, ein schönes warmes Gedicht, wird hier kalt und stockig declamirt, die Quintessenz der Empfindung fällt wiederum dem Clavier zu: mit feinem Seitenblick auf Schumann wird eine charakteristische Phrase als *melisma obstinatum* ausgebeutet; was Schumann zuweilen tiefsinnig herrlich ausführt, z. B. im Waldgespräch »Es ist schon spät«, solche in sich blühende und verblutende Tongestalt — das haben seine Nachahmer längst zum Ermüden verbraucht: — hier ist jenes Obstinatum schon im Metrischen erschlaffend durch die fortdauernde Declamation ‖ ◡◡◡– – ‖ oder ‖ ◡◡◡– | –◡ ‖ musikalisch lautets also:



Derartige obstinate Themen sind überhaupt von Ursprung mehr instrumentaler als vocaler Natur, wie man am leichtesten versteht an dem Beispiele von Aless. Scarlatti, dessen leichtere Claviersätze eben in diesem Punkte sich deutlich abscheiden von den edelgebornen frei wogenden Melodien der Menschenkinder. — Ferner wird im Verlauf dieses Sommermondnachtliedes unmässig modulirt und chromatisirt so ins Wilde hinein, dass der obige metrische Bolz wenigstens als Hemmschuh nützliche Dienste thut. Ob Stockhausen, ob der Autor selbst die Noten richtig verstehen und singen S. 6, 4, 3 — 7, 1, d. h. ohne Herzbrechen *prima vista* begreifen? Versuchs, sinniger Leser!

Emmerich. Op. 41. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13486.) Folio 19 S. Pr. Mk. 3. [1. Der Asra. Ballade von Heine. 2. Wie die jungen Blüthen (Hoffmann v. Fallersleben.). 3. In der Sommermondnacht »Lass dich belauschen« (J. Kerner.). 4. Spanisches Liebeslied »Murmelndes Lüftchen, Blüthenwind!« (Paul Heyse.) 5. Wie leis' die Linde rauschte (Altmüller.). 6. Der Gärtner »Auf ihrem Leibrösslein« (Mörike.).]



Diese Noten sind unsinnig zu lesen wegen der frevelhaften Verwechselung von Quinte und Sexte. Begreifen würde man den unbehülflichen Rebus allenfalls nach *b*; freilich würde damit die verreckte Chromatik nicht schöner, aber doch unnütze Quälerei vermieden. — **Nr. 4** Paul Heyse's Spanisch Liebeslied hat mässigen Gesang in verbrauchten Phrasen, wozu das Clavier schwelgende Wandmalerei fügt, deren Anfang besonders interessant sein will *a*):



mit ganz selbständigem Spaziergang der Ober- und Unterstimme, die als lustige Ambulanten von Schritthalten wenig wissen: eine saloppe Gangart, die Mendelssohn zuweilen hübsch zu Gesichte steht, doch auch zuweilen mit dem Anstrich selbstspiegelnden Wohlgefallens nicht immer wirkt, was

sie wirken möchte. Jene Figur *a* orgelt nun in der einen Hälfte des Stückes immer lustig weiter, nur kurz unterbrochen durch gradliniges Declamatorium, das dem Wortsinn gut entspricht. Dieserlei Figuren, namentlich wie hier oben *b*, sind einer genialen Wendung — wie wir glauben S. Bach's entlehnt oder nachgebildet, welche bei Mozart niemals (?), bei Beethoven nicht selten, ja ein paarmal in humoristischem Uebermuth bis zum Ueberdruss verwandt ist; man könnte sie obstinate oder orgelpunktische Melodie*) nennen, woneben die übrigen Stimmen freie Bewegung ausüben, z. B. S. Bach Engl. Suite (B. W. 13; Pet. Catalog Tm. 387) D-moll Takt 14 ‖ P. E. Bach ed Baumgart 1 p. 3. 5. ‖ Beethoven Quart. Op. 135 Vivace 3/4 A die Figur 48 Takte lang. — Dass diese (letztere) Anwendung eben ein Lichtblick des Genius gewesen, lassen wir uns nicht einreden. Aber die Grillen der Grossmeister sind eben das Nachahmlichste für die Nachahmer: Wie er sich räuspert und wie er spukt — — **Nr. 5** »Altmüller's »Leis rauschende Linde« hat milden fasslichen Gesang mit nur zu sehr an einzelnen Scala-Tönen festhaftenden Melismen; diesmal ist indess das Clavier ausnehmend bescheiden, ausgenommen in dem verdrehten Anfang, der ohne allen inneren Grund mit einem castrirten oder umgekehrten Quintsextaccord beginnt:

was solls? Weder die Linde sagts, noch der übrige Wortsinn: es ist nichts als der Kitzel, den Nachbarn zu kitzeln und jucken — oder *attention!* zu rufen, da man insgemein zerstreute Hörer voraussetzt — — unbewusstes Selbstzeugniss! dergleichen auch berühmteren Lieblingen des Salons anklebt. Jemand hat vor Jahren einen gelehrten Aufsatz darüber abgelassen: was die Initial-Quintsexte in Mendelssohn's Camacho-Hochzeitmarsch bedeute. Weiter nichts als *Attention*, meinte ein Anderer; wiederum Andere fanden das seltsame Kopfstück gradeswegs entlehnt aus Beethoven's 29, 3 = Jagdsonate Anfang. Unsereins keiner Partei beitretend, befand nun eben in diesem Mendelssohnianum die Quintsexte gar hübsch originell und treffend in die dort dramatische Situation hinein geworfen — ganz anders als manche ähnliche desselben Autors, der sie in späteren grösseren Instrumentalien zuweilen zum Ueberdruss verbrauchte. Denn solche gleichtonige Accordreihen, zu rhythmischen Verweilungen gebraucht gleichwie perspectivische Pfeilerhallen, ermüden alsbald durch Ueberreiz, falls sie auf fremdartigen Doppeldissonanzen erbaut sind, während einfache Dissonanzen gleich gewöhnlichen Consonanzen sich zu Verweilungen naturgemäss eignen als einstweilige Ruhestatt, als Nachklang oder Vermittlung zwischen heftig bewegten Gängen: so die trefflich wirksamen Septimenverweilungen bei Beethoven im Finale der siebenten Symphonie (wieder im Anfangssatze der achten Symphonie die langen Minderseptimen!) und im ersten Satz der Bdur-Sonate Op. 22. **) — Abgesehen von jenem Excursus (*sit venia verbo*) ist dieses Emmerichs-Lied mit mehr liebreichen Anklängen gesegnet als irgend eines — jenes »Weisst du's auch noch« S. 14, 3 geht zu Herzen. — Γνῶθι σαυτόν. Geh in dein eigen Herz zurück — einsam, innerlich — ohne Seitenblicke! vielleicht ist Besseres drin verborgen als jenes eitle Salongewäsche, das dahin stirbt, eh es gelebt hat. — **Nr. 6** Mörike's »Gärtner« beginnt ebenfalls mit zerbrochener Eingangsphrase, diesmal minder verletzend, doch immer mit der listigen Tendenz ein wenig um die Ecke zu flüstern, statt frisch von der Leber weg zu reden; übrigens ist dies Claviervergnügen (*a*) nicht so schneidend als die bald folgende (*b*) klaffende Wunde eines doppelten Vorhalts, S. 18 Z. 2:



Der alte Cantor pflegte zu sagen: »Ein klein Malheur lässt man passiren, kommt's öfter vor, dann wird's zum Laster!«

Desselben **Emmerich's** Op. 42⁶) enthält fünf Gesänge für vollen Chor, ansprechender als das vorige, mit Lichtblicken solcher Art, die einige Hoffnung auf Besseres zulassen, schon deshalb, weil hier reine Vocalität wenigstens versucht ist. Die vocale Vierstimmigkeit galt ehedem als Prüfstein der echten Kunst, weil hier Manches gefordert wird und zu Tage kommt, was man auf der bequemen, doch schlüpfrigen Scala des mechanischen Tongezeugs nicht so bald findet. Allerdings zeigen sich nun in diesem A capella-Heftchen Spuren der vorhin berührten Zeitkrankheiten reichlich: chromatische Filigranarbeit, unmässig vergrösserte oder verkleinerte Intervalle, lahme Stimmführungen — aber es sind doch über die Hälfte der fünf Lieder von melodischer Anlage, die mehr menschlich als instrumental sich äussert, nämlich Nr. 1. 2. 5. **Nr. 1** Ständchen (nach Shakespeare) klingt recht munter und freundlich: freilich ist's auf sichere Sänger berechnet. Ein böser Fleck im heiteren Bilde ist die abscheuliche Figur S. 3, 2, 3:



wo die sonst wohlgeführte Altstimme × etwas Unschönes, in dem raschen Tempo fast Unmögliches ausführen soll, vielleicht

*) Das umgekehrte »Florisirter Orgelpunkt«, was Andere lieber sagen, scheint weniger treffend.

**) Von welcher Sonate neulich ein zeitgemässes Feuilleton vermeldete, Liszt habe sie kürzlich neu entdeckt! will sagen: »gegründet — geschaffen« — gleich wie Niemann den Raoul! »*il a créé ce rôle*« — sagt der Lateiner! — Unsereine hat selbige Sonate von jung auf unter die Edelsteine gezählt.

6) Fünf Gesänge für gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass) componirt und Frau Clara Schumann zugeeignet von Robert Emmerich. Op. 42. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13487.) 4⁰. Part. 13 S. Stimmen à 6 S. Pr. Mk. 2. 50. [1. Ständchen (Shakespeare) »Horch! horch! die Lerch' im Aetherblau!« 2. Im Spätherbst (Th. Amelung) »Weisse Stämme, rothes Laub«. 3. Sommerlied (F. Rückert) »Seinen Traum lind wob«. 4. Süsses Begräbniss (F. Rückert) »Schäferin, ach wie haben sie dich so süss begraben!« 5. Nacht und Träume (Schiller) »Heil'ge Nacht, du sinkest nieder«.]

unheilbar: denn die gelinde Aenderung × × oder × × × hilft nicht viel, hat auch etwas Stopfiges. — Andere Härten gegen den Schluss hin wird der wohlhörende Autor bei öfterem Hören selbst merken und linder Hand bessern können. — **Nr. 2** »Spätherbst« hat warme Stimmung und würde gewiss noch tiefer anmuthen, wenn nicht in den kurzen 21 Takten ihrer 15 chromatisirten; überleidiges Thränenwasser! d. h. für diesen Fall hier! denn die Zahl an sich machts nicht aus; sonst wäre Seb. Bach in manchen Moll-Cantaten und Phantasien ein noch ärgerer Sünder! — **Nr. 5** »Nacht und Träume« hat ruhige Bewegung, viel gleiche Töne und Parallel-Syllabirung, fast monoton — und dennoch spricht es lieblich an, weil der Kern der Melodie fasslich ist und schön rhythmisirt, indem Sylbe, Ton und Periode sich klar zu einander verhalten. — Dass aber die Textworte von Schiller seien, wird jedem Kenner apokryph vorkommen, schon wegen der unsinnigen fünften Zeile; wenn der Name sicher, so ist's sicher nicht der Dichter des Wallenstein. — **Nr. 3** das widrige Klang-Witz-Gebimmel des leider nur zu wortmächtigen Rückert: »Seinen Traum — Lind wob« ist hier Anlass geworden zu einem höchst sentimentalen Gewimmer, wahrscheinlich auf Anlass der höchst chromatischen Wortspielerei — dennoch sind mildliebliche Züge von echt melodischem Gehalt drin: wollte Autor doch dieser inwohnenden bessern Stimme mehr Gehör geben! — Auch **Nr. 4** ist, wenngleich von transscendenten Evolutionen freier, doch im Rhythmischen unklar, da die süssen Leidträger in Rückert's »Süssem Begräbniss« gar wacklig marschiren, indem sie unter 25 Takten fast die Hälfte (11 Takte) hin und her taumeln mit triolirt-duolirten Kapriolen, noch dazu im *Largo piano*, wo dergleichen immer schwieriger ist als im lustigen hellen Jubel rascher Bewegung. Dieses affectirte 3 contra 2, was jetzt Mode werden will, wird nichts besser durch die hohe Protection der Berliner Musica-Sacra-Psalmodie, vergl. d. Bl. 1865 S. 266; dies ist nichts als ein schwächlicher Nachklang aus der edlen römischen Sistina-Tradition, hier herabgesunken zur modernen Synagogen-Dramatik: trippig geschwätzig, nicht heilig ernst anmuthend.

(Fortsetzung folgt.)

Zweiter Musikbericht aus München.

(Schluss.)

Das vierte und letzte Abonnementconcert der musikalischen Akademie, welches sich diesmal wegen Hofkapellmeisters Levi Unwohlsein etwas verspätete und erst am 18. April unter Wüllner's Direction abgehalten wurde, bildete mit seinem reichhaltigen und durchaus interessanten Programm einen würdigen und schönen Abschluss der Winterconcertsaison. Es brachte zunächst *Gade's* Ouvertüre »Ossian's Nachklänge«, später *Rheinberger's* »Ouvertüre zu der Widerspänstigen Zähmung«, eine die Shakespeare'sche Dichtung treffend und humoristisch wiedergebende Composition von feiner Arbeit und Instrumentation. Fräul. Radecke sang *Beethoven's* Concertarie »Ah perfido« und *Schumann*'sche Lieder aus dem Liederkreise von Eichendorff. Durch die gelungene Aufführung eines Concertes für Streichinstrumente von *J. S. Bach* wurde uns ein leider nur seltener Genuss zutheil. Den Schluss des Concertes bildete *Mozart's* gewaltige Jupitersymphonie.

Als Nachzügler kam Anfangs Mai ein Concert des hiesigen Tonkünstlervereines, zu einer Zeit, in welcher unsere Hofbühne das vollberechtigtste Interesse in Anspruch nahm; darum über ersteres nur wenige Bemerkungen. Der genannte Verein, welcher die strebsamsten und begabtesten der jüngeren hiesigen Fachmusiker zu seinen activen Mitgliedern zählt und zunächst beabsichtigt, neue Werke lebender und noch unbekannte Schöpfungen verstorbener Componisten im engeren Kreise bekannt zu machen, hat diesen Zweck an manchem durch liebenswürdige Geselligkeit verschönerten Winterabende glänzend erreicht. Bei seinem ersten öffentlichen Concerte war er nicht so ganz glücklich; wohl nur drei Nummern des Programmes können mit Auszeichnung genannt werden. Das Amoll-Duo für zwei Claviere von *J. Rheinberger* ist ein sehr fein empfundenes, zierliches Tonstück. *Otto Singer's* Andante und Variationen für zwei Claviere, ein symphonisch angelegtes, breites, mit Klarheit ausgeführtes Werk, welches einen grossartigen Charakter in sich trägt; bei beiden Compositionen wirkte Frau Hermann, bei der einen ausserdem Herr Polko, bei der anderen Herr Bussmeyer in voll entsprechender Weise mit. Lobendste Anerkennung verdient auch Herr Hermann Scholtz für den Vortrag einer selbstcomponirten noch ungedruckten Sonate, welche mit ebenso grosser Durchsichtigkeit und Anmuth, mit eben solcher Wärme und Hingebung niedergeschrieben worden ist, als sie von ihrem Autor gespielt wurde; er kann mit Recht auf den lebhaft gespendeten Beifall stolz sein. Zwei andere Instrumentalnummern: eine Romanze für Horn von *Raff* und 21 Variationen für Cello über ein Schubert'sches Thema von *Wüllner*, beide mit Clavierbegleitung, waren als Compositionen zu trocken und interesselos. Aus dem gesanglichen Theile des Concertes traten zwei Duette von *Schumann*, gesungen von Frl. Meysenheim und dem Sondershausenschen Hofopernsänger Engelhardt, vortheilhaft hervor; absolut ungeniessbar waren zwei Wagner-Lisztisirende Lieder des hiesigen Gesanglehrers Hey.

Der Besuch des Concertes war schwach, denn es nahmen die Vorstellungen der italienischen Operngesellschaft Pollini das vollberechtigte Interesse aller Musikfreunde bereits um so mehr in Anspruch, als die Oper seit den Stehle-Abschiedsvorstellungen kaum etwas Nennenswerthes ausser einer Neueinstudirung der Oper *Lortzing's* »Die beiden Schützen« geboten hatte. Allerdings machten sich inzwischen die beiden Fräulein Meysenheim und Radecke mit lobenswerthem Eifer an die schwierige und anfangs undankbare Aufgabe, den Münchenern ihren geschiedenen Liebling in einigen Rollen zu ersetzen, während ein Gastspiel zweier Herren von Mannheim, des Barytonisten Schlosser und des Tenoristen Norbert in *Rossini's* »Tell« im April kaum zu befriedigen vermocht hatte. Gleich bei ihrem ersten Auftreten am 1. Mai in *Donizetti's* »Don Pasquale« zerstreute Pollini's italienische Opern-Gesellschaft alle Zweifel, welche man über die Solidität und Qualität ihrer Leistungen gehegt hatte und vereinigte in der Folge die lobendste Anerkennung aller musikalischen Parteien in einer Weise auf sich, dass die noch folgenden fünf Vorstellungen sämmtlich ausser Abonnement und bei ungeachtet der höchsten Preise ausverkauftem Hause stattfanden. Die weiter vorgeführten Opern waren: »Troubadour« zweimal, »Barbier von Sevilla« zweimal und »Rigoletto«. Um des vorzüglichsten Mitgliedes der Gesellschaft an erster Stelle zu gedenken, nennen wir vor Allem den Barytonisten Padilla, der sich durch eine äusserst wohlklingende, schmiegsame Stimme und eine in jeder Beziehung vollendete Gesangskunst, sowie durch ein vorzüglich fein durchdachtes Spiel auszeichnete; seine Glanzrollen waren »Rigoletto« und »Barbier«. Ihm zunächst an Vollendung standen die Damen, besonders die Artôt, wiewohl deren Stimme in der Höhe bereits etwas scharf zu werden beginnt, dann aber auch die Abely und die Derivis, von letzteren die eine nur im Troubadour als »Azucena«, die andere als »Gilda« im Rigoletto betheiligt, wobei sich ihre Organe auf das Trefflichste ausnahmen. Vielleicht um eine Stufe tiefer, aber immerhin noch weit über dem Mittelschlage unserer deutschen Bühnensänger standen der Tenorist Marini und der Bassbuffo Bossi; die schöne Stimme des Ersteren glänzte namentlich im Trou-

badour, des Letzteren komisches Spiel im Barbier als »Bartolo«. Von rühmenswerthester Vollendung war besonders auch das Zusammenspiel, welches mit dieser Sorgfalt und Lebhaftigkeit wohl an keiner deutschen Bühne erreicht werden dürfte; in Bezug hierauf hatte man jedoch zu bedauern, dass nicht auch die kleineren Portien und die Chorsätze von den hiesigen Bühnenmitgliedern italienisch gesungen wurden. Unser heimisches Orchester dirigirte bei diesen Vorstellungen ein italienischer Kapellmeister: Zoula, mit Feinheit und Eleganz, welchem jedoch die solcher Auffassung ungewohnte deutsche Schwerfälligkeit manchmal nicht ganz zu folgen vermochte. Mit Bedauern sahen wir Pollini's Gesellschaft wieder scheiden und wünschen eine nächstjährige Wiederkehr; denn wir glauben aus deren Erscheinen einen höheren Gewinn als den eines augenblicklichen, oberflächlichen Kunstgenusses ziehen zu sollen. Wir betrachten solche Sänger, solche Spieler als die Lehrer unserer heimischen Künstler, unseres Publikums; möchten die Vorstellungen in dieser Richtung eine Schule von langwirkendem, segensreichem Einflusse gewesen sein. — Mitten in dieselben hinein fiel am 10. Mai eine Aufführung von »Tristan und Isolde«, welche die anwesenden italienischen Gäste nicht wenig ergötzt haben mag. Ihr folgten sodann sämmtliche andere *Wagner*'sche Werke mit Ausnahme des »Rienzi« und »Rheingoldes«. Es wird uns erlassen sein, über diese Vorstellungen, denen wir nur theilweise beiwohnten, des Näheren zu berichten. Als mit Auszeichnung bei denselben mitwirkend, haben wir jedoch den Barytonisten Betz aus Berlin zu erwähnen, wiewohl unser Kindermann auch von ihm nicht übertroffen wurde. Einige Abwechselung bieten gegenwärtig das Gastspiel des Barytonisten Reichmann aus Strassburg und des Tenoristen Diener von Berlin, Beide mit schönen Stimmen begabt, aber Ersterer im Spiele zu ungelenk, Letzterer im Gesange zu tenoristenhaft-ungenirt. Uebrigens leiden die jetzigen Opernaufführungen unter der Interesselosigkeit und der tropischen Hitze schöner Frühsommer-Abende und wird daher den bald beginnenden Sommerferien der Hofbühne ohne Bedauern entgegengesehen.

Anfang Juni. *St.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Halle**, 20. Juli. Die hiesige Singakademie unter ihrem Musikdirector Herrn Voretzsch gab heute in ihrer zweiten Sommeraufführung *Händel's* »Semele«, zum erstenmal in unserer Stadt. Die Chöre hatten durch eifriges Studium die erwünschte Leichtigkeit der Bewegung erhalten und zeigten in den fugirten Stellen die zierliche Arbeit ganz vortrefflich. Die Soli, in den Händen von Fräulein Krienitz aus Gotha, Frl. Büttner, Herrn Otto und anderen Mitgliedern der Akademie, wurden gut, zum Theil sehr gut und in richtiger Charakteristik gesungen. So konnte es nicht fehlen, dass das hier fast ganz unbekannte Werk einen tiefen Eindruck machte, und wir einen Schritt vorwärts in der Erkenntniss des Meisters in seiner Vaterstadt verzeichnen dürfen. Zu der guten Aufnahme des Werkes von Seiten des Publikums hat auch ein wenige Tage vorher in der Hallischen Zeitung vom 15. Juli erschienener vorbereitender Artikel wesentlich beigetragen, den wir hier des Geistes wegen, aus dem er geschrieben ist, folgen lassen: Halle, d. 14. Juli. Wenn Händel einst vollständig gekannt und erkannt sein wird, ein Ziel, von dem die Gegenwart noch ziemlich fern zu sein scheint, so wird man ihn vor allem den Charakteristiker unter den Musikern nennen; denn nicht leicht möchte man einen zweiten finden, der so wie er, oft mit wenigen unscheinbaren Strichen, den Charakter einer Situation, einer Gemüthsstimmung, einer Persönlichkeit zu zeichnen im Stande ist. Der oft gehörte Vorwurf, dass gewisse Figuren und Wendungen zu häufig bei ihm wiederkehren, thut dem keinen Eintrag; denn theils kann man denselben Vorwurf auch anderen Componisten machen, ein jeder hat Uebergänge der Harmonien, die er gern und häufig anbringt, — ich erinnere nur an Mendelssohn, bei dem das gerade so auffällig ist, — theils verstehen es die Meister oft durch geringfügige Aenderungen denselben Tönen einen ganz anderen Charakter aufzuprägen; ist doch ein nicht unbeträchtlicher Theil unserer Choräle so aus anmuthigen Volksliedern in ernste Kirchengesänge umgewandelt worden. So tragen denn Händel's Oratorische Werke einen ganz verschiedenen Charakter je nach dem Text, den er musikalisch zu gestalten unternimmt. Schon diejenigen Oratorien, deren Stoff aus dem Alten Testamente genommen ist, werden von einem höchst verschiedenen Geiste durchweht, wenn gleich der Hälfte von ihnen die religiöse Begeisterung, die in kriegerische Thaten ausströmt, gemeinsam ist. Eine ganz andere Stimmung herrscht in den Christlichen Oratorien, dem Messias und der leider fast gar nicht gekannten Theodora. Wieder ein anderer Geist belebt die Allegorisch-moralischen Werke, von denen wir »Frohsinn und Schwermuth« vor einigen Jahren in der Bearbeitung des Dr. Franz auch in Halle zu hören bekamen, und »Der Sieg der Zeit und der Wahrheit«, voll von wunderbaren Schönheiten, durch eine zwiefache Ueberarbeitung zugleich zu seinen ersten und seinen letzten Werken gehört. Endlich stehen in ihrer Eigenthümlichkeit für sich diejenigen oratorischen Compositionen, deren Stoff dem griechischen Alterthum entnommen ist: Semele, Herakles, Acis und Galathea, und der grössere Theil des Alexander-Festes, denn der Schluss nimmt eine christliche Wendung zum Preis der h. Cacilie. Religiöse Gefühle darf man hier nicht suchen, aber tiefe menschliche Empfindungen, und einen Abglanz der Heiterkeit antiker Kunst, den Händel, wie Chrysander wohl richtig annimmt, bei seiner grossen italienischen Reise in sich aufgenommen, so wenig damals ein tieferes Verständniss hellenischer Kunst obwaltete. Die Sage der Semele ist bekannt: von Zeus geliebt, lässt sie durch die Eifersucht der Juno sich zu dem thörichten Wunsche verleiten, der Gott solle als Gott, in der ganzen Majestät des Donnerers ihr erscheinen; dem himmlischen Glanze erliegt die Sterbliche; der Sohn der Verbindung ist Bacchus, der Freudenbringer. Durch den letzten Umstand kann der tragische Hergang einen heiteren Schluss erhalten. Der englische Dichter fügt, um die Situation zu verwickeln und in der Seele der Semele einen Conflict herbeizuführen, noch einen vom Vater begünstigten Bewerber hinzu. Die Chöre der Composition tragen jenen oben erwähnten Charakter leichter Heiterkeit, sind aber sonst musikalisch sehr fein und sauber gearbeitet, wodurch sie weit schwieriger werden, als es im ersten Augenblick den Anschein hat. Von den Soli muss wegen ihrer grossen Zahl bei einer Aufführung ein Theil weggelassen werden. Zwei von ihnen, die stürmische Arie der Juno und die träge schleichende des Schlafes, sind durch ihre scharfe Charakteristik Lieblingsstücke des Concertgesanges. Aus den übrigen möchten wir nur auf den tiefen Ausdruck wechselnder Empfindungen im ersten Recitativ der Semele, auf ihre liebliche Apostrophe an den Schlaf, und auf die Zartheit hinweisen, mit der im Zeus der Liebhaber gezeichnet ist. Die Composition der Semele fällt in das Jahr 1743, zwischen Samson und Dettinger Tedeum, auch das ein Beweis, wie der gewaltige Mann zu den entgegengesetztesten Aufgaben stets gleich gerüstet war.

✱ **London**, 20. Juli. Als Adeline Patti dieses Frühjahr in Wien gastirte, gab sie einem Vertreter der internationalen Mozart-Stiftung in Salzburg das Versprechen, für die Zwecke dieses pietätvollen Institutes ein Concert in London zu veranstalten. Nun fand in der That im Coventgarden-Theater am Donnerstag Abends ein Mozartfest statt, das Madame Adeline Patti (Marquise de Caux) in Erfüllung ihres Versprechens zum Vortheil der internationalen Mozart-Stiftung veranstaltete. Da Madame Patti in diesem Unternehmen von dem gesammten Künstlerpersonale der Royal Italian Opera, Coventgarden, darunter die eminentesten Kunstkräfte der Saison, sowie von dem Orchester und Chor der genannten Oper und der königlich sächsischen Hofpianistin Fräulein Marie Krebs aus Dresden unterstützt wurde, gestaltete sich das Concert zu dem grössten musikalischen Ereignisse der Saison. Das Programm bestand aus 24 Nummern, die sämmtlich Mozart'schen Werken entlehnt waren. Das Concert eröffnete mit der Symphonie in E-moll, von dem Orchester unter Sir Julius Benedikt's Leitung trefflich executirt, und schloss mit dem Chor »Es lebe die Freiheit!« aus »Don Juan«, der, von sämmtlichen Solisten und dem starken Chor gesungen, eine zündende Wirkung ausübte. Das in allen seinen Räumen mit einem eleganten Publikum gefüllte Haus spendete den vortrefflichen Leistungen der Künstler den wohlverdienten Beifall. Für die Fonds der Stiftung in Salzburg dürfte das Monstre-Concert einen erklecklichen Ertrag geliefert haben.

✱ **Paris.** Die Grosse Oper in Paris, welche seit dem Brande ihres Hauses bekanntlich ihre Vorstellungen in der Salle Ventadour hält, brachte am 15. Juli, mitten in der todten Saison, ein grösseres neues Werk: »Der Sclave«, Oper in vier Acten und fünf Bildern, Text von Barbier, Foussier und Got, Musik von *Membrée*. Die Handlung ist einem älteren Trauerspiele gleichen Namens von Foussier entlehnt. Der Componist musste nicht weniger als 25 Jahre warten, bis sich die Pforten der Grossen Oper seinem Werke öffneten. Dasselbe lehnt sich an Meyerbeer, Rossini und Verdi an; es errang bei einer wohlwollenden Zuhörerschaft einen succès d'estime.

* **Wien.** Frl. Anna Fröhlich in Wien hat den Erlös von drei bisher in ihrem Besitze befindlichen handschriftlichen Compositionen Franz Schubert's (zwei Psalmen für Frauenstimmen und Ständchen für Alt-Solo), auf ihre Anregung von Schubert componirt und der Text des Ständchens von Grillparzer gedichtet, als Beitrag zu dem in Baden demnächst zu errichtenden Gedenkstein gewidmet. Reichsraths-Abgeordneter Dumba hat diese werthvollen Manuscripte erworben. Die Aufstellung und Enthüllung des Gedenksteines soll in Kürze stattfinden.

* [Theater in Russland.] Ein interessanter Artikel des Golos, des verbreitetsten russischen Blattes, giebt folgende Details über die Theater in Russland: In Petersburg genügen die vier kaiserlichen Theater, obgleich gross und mit Pracht erbaut, nicht mehr den Ansprüchen einer Bevölkerung von mehr als 725,000 Menschen. Das sogenannte grosse Theater dient für die Vorstellungen eines vorzüglichen Ballets und der italienischen Oper, welche, Dank einem geschickten Impresario, wohl eine der besten der Welt war. Aber ungeachtet der hohen Preise waren alle Logen und die besten Parquetplätze der italienischen Oper abonnirt, kaum ein Viertel der Nachfragen konnte berücksichtigt werden, und die Leute, welche im Abonnement Logen erhalten hatten, wurden förmlich beneidet. Das dem grossen Theater gegenüber gelegene Marien-Theater dient der russischen Oper und dem russischen Schauspiel; für letzteres ist auch das Alexandra-Theater bestimmt. Es versteht sich von selbst, dass in der russischen Hauptstadt die russischen Vorstellungen am meisten besucht sind. Auch in diesen Theatern ist es schwer, namentlich bei original-russischen Opern von *Glinka*, *Seroff* u. s. w., sowie bei historischen russischen Stücken Plätze zu finden. Das Volk, welches Nationalstücke besonders liebt, kann dieselben nur von der obersten Galerie, in fürchterlicher Hitze und bei lebensgefährlichem Gedränge geniessen. Das vor einigen Jahren erweiterte Michael-Theater wird zu französischen und deutschen Vorstellungen benutzt. Die kaiserlich französische Truppe ist eine der besten und zahlreichsten der Welt. Ihr Repertoire umfasst das des Théâtre Français bis zu jenem des Théâtre du Palais Royal. Neben den älteren classischen Werken werden hier die »Belle Hélène« und die modernen Ehebruchsdramen aufgeführt, welche die Mütter meist in Gesellschaft der Töchter besuchen. Auch die deutsche Truppe ist eine gute, jedoch wird das deutsche Theater selten von Russen, sondern fast ausschliesslich von den zahlreichen in Petersburg ansässigen Deutschen besucht. Während des Sommers haben die italienische wie die russische Oper, das französische und das deutsche Schauspiel Ferien. Die russischen Künstler spielen dafür öfters in den kaiserlichen Sommertheatern von Kemeny-Ostrow, Krasnoe-Selo, Peterhof u. s. w. Neben den kaiserlichen Theatern bestehen nur zwei Privattheater: das Théâtre Bouffe, neben dem Alexandra-Theater, für Scenen und unvollständige französische Operetten, namentlich Offenbachiaden, und das Theater Berg, eine Art Café chantant, wo anständige Damen nicht lieben, sich sehen zu lassen. Der Golos macht darauf aufmerksam, dass in Petersburg gerade wie in Moskau ein National-Theater fehlt, wie das Volk es wünscht, und wo es nicht nöthig hat, die Galerie zu erklimmen, sondern von besseren Plätzen aus den Vorstellungen beiwohnen kann.

* Die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger zählt gegenwärtig bereits 5885 Mitglieder. Die Genossenschaft verfügt nach kaum dreijähriger Existenz über einen selbst aufgebrachten Fonds von 160,000 Thalern, wovon der Finanz-Ausschuss der Corporation vor ungefähr drei Monaten das Grundstück Charlottenstrasse Nr. 85 in Berlin für 58,000 Thaler käuflich erstanden hat (in dem Hause befinden sich auch die Bureaux der Genossenschaft), während der Rest des Capitals in sicheren ersten Hypotheken angelegt ist; von Jahr zu Jahr steigert sich der Fonds progressiv, so dass im Jahre 1884 die Gesellschaft einen Status von einer Million Thaler zur Disposition haben wird.

* Für Componisten wird der Inhalt des folgenden Inserats interessant sein: Bismarck-Hymne. Eine Prämie (1000 Thaler) dem deutschen Sänger, welcher unseren Reichskanzler Fürsten Bismarck, den Einiger des deutschen Volkes, in einer musikalischen Schöpfung (mit oder ohne Worte) am würdigsten feiert. Die Bedingungen sind auf schriftlichen Antrag bei jedem der Unterzeichneten zu beziehen. Die Concurrenz-Arbeiten werden bis zum 2. September dieses Jahres erbeten. Beschlossen am Tage des Kissinger Attentats, den 13. Juli 1874 in Dortmund. G. L. Brückmann. Jacob Mauritz. Gustav Blankenburg. August Meinighaus. Robert Overbeck.

* Todesfälle:
In Pest starb am 18. Juli der Opernsänger und spätere Theater-Director Stephen Ressler im 45. Lebensjahre.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

The Athenaeum. Nr. 2438. Opera and Concerts.

The Choir. Nr. 398. The Sion College debate on Choral Unions. — Moscheles and his contemporaries. (Contin.) — A new Tune book (by Arthur S. Sullivan). — The influence of the Organ in History. (Contin.) — The general characteristics of Haydn, Mozart and Beethoven. (From Brendel's History.) — The Philharmonic Society. — Poetry and Music.

La Chronique musicale. Dir. A. Heulhard. Nr. 26. *Adolphe Bitard*: Curiosités de l'acoustique. Échos et résonnances. — *Paul Foucher*: Les cantatrices dramatiques. III. Marie Malibran. IV. — Festival d'Avignon. 18, 19 et 20 Juillet 1874. 5me Centenaire de la mort de Petrarque. — *L. Lacombe*: De la musique dramatique. (Suite.) — *A. Pougin*: André Philidor. — Le Prix de Rome. — Bibliographie. Varia.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 32. *Rob. Musiol*: Zur Geschichte der Entwickelung der Ouverture. Hist. Skizze.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 29. *Martino Roeder*: Leonora, Sinfonia drammatica in quattro tempi di Gioachino Raff. — *M. C. Caputo*: Lo studio privato della musica in Italia.

Guide musical. Nr. 29/30. *A. Pougin*: Grétry, son Guillaume Tell. — Les beaux-arts au chateau du Loo.

Le Ménestrel. Nr. 33. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XLI. — *A. Pougin*: Première représentation, à l'Opéra-Ventadour, de L'Esclave. Grand opéra en quatre actes, de Edm. Membrée. — *De Retz*: Saison de Londres. 8. Corresp.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 30. *M. Ehrenfried*: Ludwig Nohl's »Beethoven, Liszt, Wagner« bespr. (Forts.) — *G. Dullo*: Ueber Tonmalerei. — *W. v. Lenz*: Die Wagner-Echos in Russland. II. Der Leibtrabant (Opritschnik), Oper in 4 Acten von Tchaikowski. (Schluss.) — Recensionen.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 16. *Jul. Alsleben*: Geschichte des deutschen Liedes. I. — *Reinsdorf*: Die soziale Frage und die Musik. (Forts.) — *Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen f. Clavierlehrer. (Forts.)

Standard, The Musical. Nr. 520. Reviews.

Urania von A. W. Gottschalg. Nr. 6. *H. Schmahl*: In Sachen der Altonaer Orgel von Wilh. Sauer. — *Th. Strobel*: Der Orgelumbau in Northeim (Hannover).

Wochenblatt, Musikal. Nr. 30. *Jul. Rühlmann*: Die Urformen der Bogeninstrumente. (Aus dem Bericht des Dresdner Conserv.) — *H. Kretzschmar*: Adolf Jensen. (Schl.) — *W. Tappert*: »Tristan und Isolde« in Weimar. (Schluss.)

Zeitschrift, Neue f. Mus. Nr. 29. *R. Pohl*: Die Entwickelung u. Bestimmung der Oper. (Forts.) — Recensionen.

Allgemeine (Augsburger) Zeitung. Beil. zu Nr. 196. 15/7. Matthäus Nagiller. (Nekrolog.)

Die Gegenwart. Nr. 29. *H. Ehrlich*: Die Fledermaus. Komische Operette mit Tanz in drei Acten nach Meilhac und Halévy, bearbeitet von C. Haffner und R. Genée, Musik von Joh. Strauss. Aufgeführt im Friedrich-Wilhelmstädt. Theater zu Berlin.

Rivista Italiana di scienze, lettere ed arti. Anno I. Fasc. IV. 15 giugno 1874. Milano. *Mazzuccato* (*A.*). Della musica religiosa e della Messa de requiem di Giuseppe Verdi.

Deutsche Zeitung. Wien. Nr. 910. 16/7. *Franz Gehring*: Verdi's Requiem für Manzoni und seine Kritiker. [Eine eingehende und das Werk sehr anerkennende Kritik von genanntem Verfasser, »der das Requiem von Manzoni leider noch nicht gehört, wohl aber sorgfältig studirt hat«, während die meisten »eingehend besprechenden« Kritiker das Werk zwar gehört, aber nicht studirt haben.]

Neue freie Presse. Nr. 3556. 21/7. *Eugène Peschier*: Die erste schwedische National-Oper. (»Den Bergtagna (Die Bergentführte)« Text von Franz Hedberg, Musik von Ivar Hallström.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Raymond. — A la France, à ses poëtes, à ses musiciens: Pour toi, Dupont. Ode; par *Auguste-Sébastien Raymond*, compositeur de musique. Saint-Amand, impr. Desteney; l'auteur, 1874. In-8°, 10 p. 1 fr.

Schuster. — Robert Franz. Von Dr. *Heinrich M. Schuster*. Leipzig, F. E. C. Leuckert (Const. Sander) 1874. 8°. 20 S. Mk. 0, 50. (Aus der Wiener »Deutschen Zeitung« Nr. 405 und 406 vom 15. und 16. Febr. 1873.)

Wislicenus. — Das Leipziger Stadttheater und seine Zukunft. Von Dr. *Paul Wislicenus*. (Aus der »Literatur«.) Leipzig 1874, Exped. der »Literatur«. 8°. 18 S. Mk. 0, 25.

ANZEIGER.

[120]

Musikalien-Nova

aus dem Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

Fürstl. Schwarzb. Sondersh. Hofmusikalienhandlung.

Büchner, E., Op. 25. Drei Lieder für Sopran oder Tenor (Mezzo-Sopran oder Bariton) mit Begleitung des Pfte. Nr. 1. Frühling. »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«. Ausgabe f. Mezzo-Sopran oder Bariton. N. A. 10 Ngr.
— Op. 27. Fünf Charakterstücke für das Pianoforte. Nr. 1. Impromtu. 10 Ngr.
— Idem. Nr. 2. Lied ohne Worte. 7½ Ngr.
— Idem. Nr. 3. Mazurka. 7½ Ngr.
— Idem. Nr. 4. Romanze. 7½ Ngr.
— Idem. Nr. 5. Walzer. 15 Ngr.
— Idem Compl. in einem Bande 1 Thlr. 5 Ngr.
Conradi, B., Op. 4. Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Wiegenlied. Nichts Schöneres. Spielmannslied). 12½ Ngr.
Joachim, J., Romanze für Violine und Pianoforte. N. A. 15 Ngr.
Kuntze, C., Op. 232. Der Wein stammt her vom Paradies. Humoristisches Lied für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
Liszt, F., Kreuzrittermarsch aus dem Oratorium »Die Legende von der Heiligen Elisabeth« für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet von Aug. Horn. 1 Thlr. 20 Ngr.
Mackenzie, A. C., Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. 3 Thlr. 20 Ngr.
Mihalovich, Edm. v., Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Bitte. In der Sturmnacht. Nun die Schatten dunkeln. Waldnacht. Lied des Glücklichen. Winternacht. Durch den Wald im Mondenscheine). 1 Thlr.
Müller, Rich., Op. 32. Vier Gesänge für Männerchor (Waldessegen. Wanderlied. Dankbarkeit. Die Spielleute). Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
Neumann, Edm., Op. 105. Le postillon amoureux (Der verliebte Postillon). Polka de Concert pour Piano seul. 15 Ngr.
Piatti, C., Op. 7. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (O süsse Mutter. Abendlied. Gruss. Wenn still mit seinen letzten Flammen. Die Bäume grünen überall. Verrathene Liebe. Ihr Bild). 1 Thlr.
— Op. 8. Drei Clavierstücke. 1 Thlr.
Riemann, H., Op. 13. Drei Walzer für das Pianoforte. 20 Ngr.
Vogel, M., Op. 11. Was den Kindern Freude macht. Leichte Stücke ohne Untersetzen für zwei kleine Spieler. 15 Ngr.
Viole, R., Op. 50. Gartenlaube, 100 Etuden für das Pianoforte (Nachgelassenes Werk), herausgegeben und mit Vortragsbezeichnungen, Fingersatz etc. versehen von F. Liszt. H. 1. N. A. 1 Thlr.
— Idem Heft 2. N. A. 25 Ngr.

Kahnt, P., Musikalisches Taschen-Fremdwörterbuch für Musiker und Musikfreunde. 3. Aufl. Prachtausgabe mit Goldschnitt. 15 Ngr. n.
Riemann, Dr. phil. **H.,** Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen, psychologischen Begründung unseres Musiksystems. 15 Ngr. n.
Stade, W., Orgelcompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauch, sowie zum Studium für Schüler an Seminarien und Conservatorien. Heft 1. 20 Ngr. n.

[121]

Musikalisches Jugend-Brevier

von **J. Carl Eschmann.**

Fünfte Auflage!

Ueber dieses Werk haben sich Liszt, Bülow, Rubinstein u. s. w. ausserordentlich lobend ausgesprochen und ist es in den besten Führern durch die Clavier-Literatur dringend empfohlen!

Erste Abtheilung: 50 deutsche Volkslieder. Op. 40. Heft 1, 2, 3, 4 à 20 Sgr.
Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. 4händig. Op. 41. Heft 1, 2, 3, 4 à 25 Sgr.
Dritte Abtheilung: Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Op. 42. Heft 1, 2, 3, 4 à 20 Sgr.
Vierte Abtheilung: 24 Phantasiestücke über deutsche Volksmelodien. Op. 43. Heft 1, 2, 3, 4 à 25 Sgr.
Fünfte Abtheilung: Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven. Op. 44. Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 à 22½ Sgr.

Als Vorläufer zu dieser Sammlung:

Op. 51. **Achtundzwanzig deutsche Volkslieder** in möglichst leichter Bearbeitung. Heft I und II à 15 Sgr.
Op. 52. **Sechszehn deutsche Volkslieder** für Pianoforte zu vier Händen. Heft I und II à 1 Thlr.

Verlag von **C. Luckhardt** in Leipzig.

[122] In meinem Verlage ist soeben erschienen:

ROMANZE

für

Violine

mit Begleitung des Orchesters

componirt

und Herrn Professor Joseph Joachim gewidmet

von

RICHARD BARTH.

Op. 3.

Partitur. Pr. 3 Mk. — Stimmen. Pr. 3 Mk.

Mit Pianoforte. Pr. 2½ Mk.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[123] In meinem Verlage sind erschienen:

Compositionen von Carl Reinecke.

Opus 22. Fantasiestücke für Pianoforte und Violine oder Klarinette.
Preis 1 Thlr. 25 Sgr.

Opus 26. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violine.
Nr. 1. Waldesgruss 10 Sgr. — Nr. 2. Frühlingsblumen 12½ Ngr.

Opus 85. Sechs geistliche Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Partitur und Stimmen 1 Thlr.

C. Luckhardt.
Cassel, Leipzig und Berlin.

[124] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Stimmungsbilder

in freier Walzerform

componirt

von

H. Schulz-Beuthen.

Op. 17.

Für Clavier allein 2 Mk.
Für Violine und Clavier 3 Mk.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 5. August 1874. Nr. 31. IX. Jahrgang.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Frankreich.

Denkschrift, der Nationalversammlung überreicht von der Genossenschaft der Componisten. *)

Abgeordnete!

Die französischen Künstler haben es nicht vergessen, dass Sie inmitten der schmerzlichsten Ereignisse, die Sie in Anspruch genommen haben, doch nicht unterliessen, Proben der lebhaftesten Sorgfalt für die Interessen der Kunst abzulegen. Sie haben nicht vergessen, dass angesichts der Unglücksschläge, welche unser theueres Frankreich getroffen haben, und der Nothwendigkeit, dass sich das Vaterland wieder erheben und so zu sagen neu constituiren muss, Sie die künstlerischen Fragen doch nicht ausser Acht gelassen haben, welche zu jeder Zeit einen so hervorragenden Platz unter den Dingen eingenommen, die seine Ehre und seinen Ruhm ausmachten; sie sind Ihnen dankbar für Alles das, was Sie gethan haben und wissen, das Sie im Stande sind, noch mehr zu thun. So kommen sie denn auch mit Vertrauen zu Ihnen, um ihre Beobachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Frankreich darzulegen und Sie um Ihre Unterstützung zu den Reformen zu bitten, welche ihnen nöthig erscheinen in Betracht der Fortschritte, welche gemacht werden müssen, wenn man einem Verfall Einhalt thun will, von dem die Anzeigen nur zu sichtbar sind.

Das ist der Gegenstand dieser Denkschrift, welche die Unterzeichneten die Ehre haben, Ihnen mit der Bitte zu überreichen, gefälligst Einsicht von derselben zu nehmen und ihr das ganze Interesse zuzuwenden, welches die darin behandelten Fragen verdienen.

I. Allgemeine Betrachtungen.

Es lässt sich nicht läugnen, dass die musikalische Kunst in Frankreich augenblicklich eine sehr schwere Krisis durchzumachen hat, die verhängnissvoll für ihre Zukunft werden kann. Die Thatsachen, welche diese Krisis heraufbeschwört haben, sind zahlreich, und die Genossenschaft der Componisten ist es sich bewusst, dass es ihre Pflicht sei, dieselben zu beleuchten und Ihre Aufmerksamkeit auf den gegenwärtigen Stand der Dinge zu lenken. Es handelt sich um eine Frage von der höchsten Wichtigkeit, indem zum Theil die Zukunft des geistigen Zustandes in Frankreich hierbei interessirt ist; es handelt sich für uns in musikalischer Beziehung den Rang zu bewahren, welchen wir uns zu erobern gewusst haben, und wir zweifeln nicht daran, dass Sie, die Herren Abgeordneten, geneigt sein werden, die Mittel zu suchen und anzuwenden, welche am wirksamsten sind, das Uebel, das man voraussehen kann, fernzuhalten.

Sprechen wir zuerst vom Gesang. Man muss wahrnehmen, dass unsere Theater in dieser Beziehung eine furchtbare Concurrenz in der Menge der italienischen Truppen finden, welche auftreten, wenn man es so nennen darf, an jedem Orte und welche — alle Welt weiss es — weit entfernt sind, nur aus italienischen Künstlern zu bestehen. Diese fremden Bühnen verlangen fortwährend französische Sänger, und da man diesen sehr vortheilhafte Engagements anbietet, so bedenken sich die Sänger gar nicht, der italienischen Carrière sich hinzugeben.

Das Resultat davon ist, dass unsere Theater grosse Mühe haben, sich zu recrutiren, und dass die Aufführungen der Bühnenstücke jeden Tag mehr unter diesem Mangel an Interpreten leiden. Es ist sicher, dass, was das Ensemble betrifft, die Wiedergabe der Werke tagtäglich sich verschlechtert, so dass man gar nicht absehen kann, wo dieser traurige Rückgang enden wird. Es scheint, dass das Verdienst der Sänger in demselben Maasse, wie sie ihre Forderungen steigern, die wirklich keine Grenzen mehr kennen, immer geringer wird.

Schon seit lange und überall haben die Theaterunternehmer nur durch solche Künstler, welche man Sterne nennt, ihren Erfolg sich zu sichern gesucht, d. h. durch Sänger von ganz besonderm Rufe, deren Renommée auf die Einnahmen einen grossen Einfluss ausübt. Was die Speculation betrifft, so ist dieses ohne Zweifel ein kluges Verfahren, welches bis heute den Unternehmern Vortheil gebracht hat; vom künstlerischen Gesichtspunkte aber aus genommen, entstehen daraus die beklagenswerthesten Resultate. Das Publikum kommt nicht mehr des Werkes wegen, sondern um des Künstlers willen; es beunruhigt sich wenig um die allgemeine Wiedergabe eines Werkes,

*) Die Pariser Musikzeitung »Le Ménestrel« vom 26. Juli veröffentlicht diese denkwürdige Eingabe, die wir ungesäumt in Uebersetzung hier wiedergeben, um zum Schlusse derselben unsere Bemerkungen folgen zu lassen.

wenn es nur den berühmten Sänger hört, ist ihm genug, und so befindet sich das Theater in der Gewalt dieses Sängers, und wenn ein Zufall es plötzlich dieser Dienstleistung beraubt, so ist es in dem Momente verloren, weil man Alles einem Abgotte zum Opfer gebracht hat und nun weder Truppe, noch Repertoire, noch Persönlichkeiten hat — nichts was das Publikum weiter anziehen könnte.

Das ist, wie man sieht, der reine Empirismus.

Nun denken wir, dass anstatt solche Mittel zu ergreifen, unsere Theater viel weiser handeln müssten, alle ihre Kräfte aufzubieten, um das Ensemble ihres Personals zu vervollkommnen; nicht ihre Zukunft an das Talent und das Glück eines einzigen Künstlers zu hängen, sich eine solide Truppe zu gründen, und Chöre und ein Orchester, welches mit der Tüchtigkeit der Truppe gleichen Stand hielte. Das ist ihre Aufgabe. Man opfert den grössten Theil des Budgets auf das, was man die Spitze der Truppe nennt, auf die ersten Engagements, und auf eine solche Weise, dass gar kein Verhältniss zwischen der Besoldung der ersten Mitglieder und derer des zweiten Ranges besteht.

Dieses ungerechte Verhältniss betrifft vor Allem die bescheidenen und dem Publikum persönlich unbekannten Mitarbeiter, die so verdienstvollen Künstler unserer Orchester und unserer Chöre. Während ein solch renommirter Sänger Einnahmen von 150,000 Francs und oft mehr erreicht, sieht man das jährliche Gehalt unserer Instrumentalisten und Choristen variiren zwischen einem Minimum von 700 bis 1500 Frcs., welches das Loos der grössten Anzahl ist, und einem Maximum von ungefähr 3000 Frcs., was jedoch zu den Ausnahmen gehört. Was ist die Folge davon? Da unsere grossen Theater den meisten von den Mitgliedern des sogenannten kleinen Personals nur eine höchst unzureichende Remuneration anbieten, so finden die Künstler, welche dieses kleine Personal bilden, anderwärts eine bessere Stellung. Die Theater zweiten Ranges lassen es sich Opfer kosten, um gute Kräfte dieses Genres an sich zu fesseln, und so zeigt sich die eigenthümliche Thatsache, dass die Variétés z. B., oder die Bouffes-Parisiens, oder die Folies-Dramatiques durchweg gewisse Orchester- und Chorkräfte höher honoriren, als es unsere subventionirten Theater thun. Das ist aber noch nicht Alles. Weil die Unternehmer von Concerten, öffentlichen Bällen und Cafés-Theater viel freigebiger sind, so ziehen sie Künstler an sich, welche vortreffliche Dienste auf besseren Bühnen leisten könnten. Die Zusammenstellung des Personals wird daher sehr schwierig, das Ensemble verliert sich, der Wetteifer verschwindet. Wir verkennen nicht, dass unsere grossen Orchester noch treffliche Elemente besitzen, aber leider ist es nur zu wahr, dass diese Orchester weit entfernt sind von dem, was sie ehemals waren.

Diese Frage ist eine von denen, Ihr Herren Abgeordneten, für welche wir ganz besonders Ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen möchten. Sowohl vom Gesichtspunkt der Kunst aus, als auch von dem der Billigkeit, wird diese Situation, welche unsere grossen Theater den Künstlern anweisen, und von der wir eben gesprochen haben, von Tag zu Tag unhaltbarer. Es ist wirklich Zeit, sich nach Mitteln der Abhülfe umzusehen, da der Verfall, den wir anzuzeigen uns genöthigt sehen, nicht aufhören wird, immer schlimmer zu werden bis zu dem Tage, wo alle Hülfsmittel machtlos sein werden, weil sie zu spät angewandt worden. In früheren Zeiten hatten unsere grossen Bühnen ein Mittel, ihre Künstler zurückzuhalten und an sich zu fesseln, wenigstens diejenigen, deren Stellung am bescheidensten war. Mit Hülfe eines kleinen Abzugs von ihrer Gage und einiger zu ihren Gunsten gegebener Vorstellungen, wurde eine Pensionskasse für sie gegründet, welche ihnen nach einer bestimmten Anzahl von Dienstjahren eine Pension sicherte, freilich eine geringe, aber doch zureichende, um ihren Lebensabend ohne Sorgen sein zu lassen. Dank diesem System, besassen die Theater ein festes Personal, welches sich regelmässig und ohne Störung erneuerte, ein Personal, dessen Ensemble niemals zerstört wurde, und welches gerade durch dieses Ensemble und durch die den Einzelnen eigenen Vorzüge es zu ausgezeichneten Aufführungen brachte. Schon seit lange erfreut sich jedoch dieses Personal nicht mehr des eben erwähnten Vortheiles und Nichts hält es an den vom Staate unterhaltenen Theatern nunmehr zurück.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verschiedene Novitäten.

(Fortsetzung.)

Jacob Fischer Op. 5[7]) hat herausgegeben Ein Liebesleben, Cyklus von fünf Gesängen für Sopran und Tenor, welches alle Schwächen der gäng und gäben Liedern, deren bisher Erwähnung gethan, in sich trägt ohne einen ihrer Vorzüge — es sei denn, dass das Clavier etwas sagt, aber Bekanntes — die Stimmen gar nichts, nämlich nichts Melodiöses, vielleicht aus übermässiger Liebesgluth, die erst abkochen muss? cf. Horat. Epod. 11, 2, welcher feine Psycholog schon wusste, dass man nicht mitten in der Leidenschaft zugleich Poet spielen könne, daher Verliebte schlecht Liebesrollen auf der Bühne tragiren — — ist's bei vorliegendem Fischer Ueber- oder Unter-Maass? Das mögen seine Freunde erwägen.

J. H. Franz[8]) Drei Goethische Lieder für vollen Chor (S. A. T. B.), bestätigen nur das frühere Urtheil (vgl. d. Bl. 1873, 729), dass dem Autor manches Löbliche nachzusagen ist: anständige Vocalität, gesunde Stimmführung, nicht aber melodischer Reichthum und geniale Erfindung. Bei den Goethischen Texten ists heuer gefährlich, an bekannte besser gelungene Tonsätze gemahnt zu werden — wie denn des Wandrers Nachtlied »Der du von dem Himmel bist« in Schubert's Melodie jedem, der es einmal gehört, als einziges über allen gedenkbaren erhabenes bedünken wird. — Auch das zweite »Ueber allen Wipfeln ist Ruh« hat schon viele Liebhaber gefunden, die hier wenigstens nicht übertroffen sind. — Vollends aber die lustig dumme Geschichte von Goethe's Faulem Schäfer hätten wir dem Sänger gern erspart, oder es müsste ein ganz anderer Humor hinein geheimnisset sein, als diese flache Melodie ausspricht.

Friedrich Hegar Op. 2[9]) hat eine Hymne an die Musik, gedichtet von Herzogin Helene v. Orleans, für grossen Chor und Orchester componirt, welche zwar nicht überall unmusikalisch ist, aber wunderlich, zuweilen langweilig. Der Text ist in dem unmusikalischen Metrum der langzeiligen Strophen

7) Ein Liebesleben. Cyclus von Gesängen für zwei Singstimmen, Tenor und Sopran, von Jacob Fischer. Op. 5. Wien bei J. P. Gotthard. V.-Nr. 391/1873. Folio. 75 S. Pr. Mk. 9. (Enth. 21 Lieder.)

8) Drei Lieder von J. W. v. Goethe (Wanderers Nachtlied, ein Gleiches, der Schäfer) für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt und dem Herrn Rudolf von Keudell zugeeignet von J. H. Franz. Offenbach a/M., bei Joh. André. Nr. 9638. 4⁰. Part. 13 S. fl. 1. 12.

9) Hymne an die Musik, Gedicht von Helene Herzogin von Orléans, für gemischten Chor und Orchester componirt und seinem verehrten Lehrer, Herrn Concertmeister Ferdinand David, gewidmet von Friedrich Hegar. Op. 2. Clavierauszug von Gustav Arnold. Offenbach a/M. bei Joh. André. Nr. 11340. Part. 8⁰. 39 S. fl. 2. 24. (»Wer einsam steht im bunten Lebenskreise«.)

construirt ‖: ◡–◡– ◡–◡– ◡–◡ :‖ ‖: ◡–◡– ◡–◡– ◡– :‖ deren sechs an der Zahl, sich höchstens in einem holländisch reformirten Psalm lesen, aber ohne Gewalt am Metrum schwerlich singen lassen; doch da hierin, im Metrischen, die modernen Tonsetzer, der Väter schlimmstes Beispiel nachahmend, äusserst liberal verfahren, so liesse man sich das als zeitgemäss noch gefallen, wenn dafür der Inhalt desto schwungvoller wäre. Aber eine Reflexion über die Musik als Trösterin, die niemals läge (?) — die einen in keiner Noth verlasse u. s. w., das ist weder musikalisch noch poetisch, sondern rein rhetorisch, als hätten sich Gottsched und Lobwasser zusammen verschworen, ein rührsam Lehrgedicht abzufassen. Schon der Gedanke an sich, die Tonkunst sich selbst preisen zu hören, ist eben so verdreht und verkehrt wie Hegel's »sich selbst wissende Wissenschaft« — freilich immer noch zeitgemäss, da die falschen Naturforscher uns ja sogar »Sich selbst setzende Gesetze« aufbinden. Der Unsinn jener Selbstsetzung (die nur Gott gebührt, doch in uneigentlichem Sinne) wird minder gefühlt in der zum philosophisch Idealen überhangenden Poesie (Wortkunst), als in den sinnlichen Sonderkünsten, z. B. derjenigen, die in München allein Kunst heisst, der Plastik. Stelle sich doch Einer vor: ein Schulhaus der Bildhauer, die da wetteifern um Verfertigung des schönsten Weibes — und daneben den Meister preisen und sich selber sammt der Kunst, NB. plastisch! — es würde ein rares Bild abgeben — wer's wagte! Nichts besser ist ein Maler-Wettstreit oder Malers Inthronisirung zum Schwanen-Orden, bildlich im Bilde nachzubilden. — Und nun gar die armen Musikanten! sie sollen sich heiser singen am Selbstlob: »Die Musik, ach die Musik! — Das deutsche Lied, fifat das teutsche Lied«. . . Es ist weiter nichts als lächerlich. — Nicht etwa das Selbstlob an sich! Denn dieses ist ja der Fortschritt unserer Zeit: nicht bescheiden zu heissen, sondern selbstherrlich — darum mag solches bei heut grassirender Denkmalomanie und anderer akuten Patriotismen gar sehr ins Gewicht fallen, auch hohen Ortes allergnädigst aufgenommen werden: aber das Selbstlob als Kunstwerk, das Lob des Lobes — das ist kindisch und sinnlos. Wollte ein Maler die Malerei glorificiren im Bilde, es wäre reiner Unsinn. Shakespeare's Schauspiel im Schauspiel (Hamlet) hat eine ethische Tendenz, die hier dem Poetischen äusserlich diensthaft, nicht für sich selbst als poetisch Dramatisches gedacht wird; Goethe's Tasso giebt nicht Lied im Liede, sondern dieser Mensch, der eben Dichter ist, wird nach seiner allgemeinen Menschlichkeit dargestellt, ohne dass wir von seinem Gedicht nur eine Sylbe zu hören kriegen; sogar der Tannhäuser ist selbst fanatischen Freunden in der Scene des Sängerkrieges ausnehmend langweilig: Warum? Man müsste, um das Gewollte zu verwirklichen, das Lied überlieden, die Tonkunst übertönen, den Tyrannen übertyrannen. — Machen wir aber wie sich ziemt, an alles Musikalische den Anspruch, dass es musikalisch sei, in der Atmosphäre der Tonschönheit sich bewege: dann ist ein Zweites aus dem ersten Schönen herausspringendes eigentlich unmöglich, es sei denn, dass man nach einer gewissen Sittenlehre auch zweierlei Sittlichkeit statuire: die allgemeine alle Menschen verpflichtende, und eine sonderliche der ausgeschiedenen Heiligen. Ist diese Ansicht vernünftig, so ists auch die vom Ueberlied im Liede, — als welche wir uns höchstens in der Operette: Fanchon, das Leiermädchen zum Spass gefallen lassen, oder im Stradella, wo kein Lob der Musik an sich, sondern eine gelungene That des Musikers den Inhalt bildet.

Vielleicht dass Jemand hier an *Händel's* kleine Cäcilien-Ode und Alexanderfest erinnert. Allerdings, die erste ist als Selbstpräconisirung ein schwaches Gedicht, und des Tonmeisters Werk auch nicht eben zu seinen höchsten Leistungen zu rechnen. Wie hoch steht darüber das Alexanderfest! auch dieses zwar musikpreisend, aber mit so wirksamem historischen Hintergrund, dass man über der persönlichen Darstellung des Helden und seiner Genossenschaft jene Ungehörigkeit unmerklich vergisst. Uebrigens hat auch die Cäcilien-Ode noch ein höheres Ethos hinter sich, als nur über sich selbst zu reflectiren; denn es heisst: Von himmlischer Harmonie begann die Schöpfung, mit Posaunenschall wird das Ende der Dinge herantönen.

Der Tonsatz der Hegar'schen Musik-Hymne ist einfach verständlich, im Ganzen jedoch wenig Inhalt drin, da das Hauptthema sich in flau bequemem äusserlichen Wohlklang bewegt, woneben denn freilich auch einiges Bittersalz verschrobener Fortschreitungen eingestreut ist, z. B. S. 30, 2 = 31, 2. 43, 2—3. 58, 3—4 u. a. Die Instrumente sind richtig nach der Technik behandelt, nicht schwierig und nur selten den Gesang bedrückend. Dass mehrmals die Bläser das Quartett überwalten, zeigt freilich schon einiges Liebäugeln mit den Futurikern, davon Einer uns neulich belehrte, die Bläser müssten noch mehr als zuvor das Prae haben vor dem langweiligen Quartett — — während noch der bald antik gewordene Beethoven an dem frommen Dogma der Väter festklebte: das Eigenthum bilde das Centrum, das Ethos des Orchesters — wie seine Symphonien auf jedem Blatte beweisen — — aber wozu wäre der Fortschritt erfunden, wenn er nicht gemacht würde? — Von den Melodien sind die am meisten hervortretenden und bearbeiteten der Singstimme ausser dem 40taktigen Ritornell:



*) Von hier an ist der leichtern Uebersicht wegen die Menge der Punkte des $^{12}/_{8}$-Taktes weggelassen, also hinzu zu denken; auch ist zu merken, dass die drei unteren Begleitstimmen überall rhythmisch parallel gehen mit dem Sopran, also z. B. im Alt bedeutet 𝅗𝅥 soviel als 𝅗𝅥. 𝅘𝅥. 𝅘𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥. 𝅘𝅥. ‖ u. s. w.

Die Melodie *a* ist mehr einleitend, doch später mehrmal in Uebergängen wieder gebraucht; *b* erscheint als das Hauptthema der gesammten melodischen Phrase, und wird bis zur Ermüdung in Variationen, Umkehrungen u. s. w. durchgeführt. Von anderweitigen Einzelheiten zu berichten, würde nichts helfen; wir gehen deshalb über zu

Desselben **Hegar** Op. 3[10] Violin-Concert, welches den Autor von der liebenswürdigen Seite zeigt: denn dies Concert ist, wenns überhaupt am gesunden Leib auch Parasiten geben muss, wie Doctor irrefragabilis lehrt — — und Parasiten sind alle Schaustellungs-Concerte, mögen sie Mozart heissen oder Händel — aber gestehen wir die Möglichkeit, Wirklichkeit und Nützlichkeit dieses Instituts überhaupt zu, dann darf man dieses fröhlich und erfreulich gesungene Concert zu den besten der neueren Zeit rechnen. Bei Hegar ist grösstentheils klarer Fluss der Gedanken, woneben einzelne Flecken und Schwächen nicht eben das Ganze störend anrühren. Denn das Grundthema sagt etwas, hat selbständig Tonleben in Liedform, und der Meister Geiger spricht dazu in erhöhter Potenz, ohne Verrenkung, zu gemeinem Verstand, nicht sibyllinisch redend. Die Orchester-Ouvertüre lautet:



Diese drei Themen oder Melismen bilden den Grundstock des Hauptsatzes; begreiflich, dass sich *c* am meisten beweglich aufführt, auch mit *b* verbunden zu passenden Gegenstimmen in contrapunktischer Umkehrung Anlass giebt, wogegen *a* die milderen Ruhestätten der Anfänge und Schlüsse, *b* mehr die Verbindungsgänge begründet. Die Ausarbeitung und Verflechtung der Themen, schon in diesem Hauptsatz mannigfaltig genug verwendet, geben im dritten oder Schlusssatz auf anderen Bahnen nochmals weiter, leidenschaftlich ohne Ermüdung, in der rhythmischen Structur so angelegt, dass der Schlusssatz dem Anfangssatz umgekehrte Gegenbilder stellt, nicht rein symmetrisch, sondern nach der Taktzahl etwa 2 gegen 3 (180 : 260), aber innerlich gesteigert durch grössere Tonfülle und künstliche Verflechtung der Grundmelodie mit bunten Figurationen. Zwischen I und III steht ein dreitheiliges Intermezzo: 1) ein weicher Liedgesang G $^3/_4$ — 2) ein seltsam fremdklingendes, vielleicht ungarischen Volksliedern abgehorchtes Zwischenstück, in sonderbar synkoptischen Verweilungen hin und her wiegend mit wehmüthigem Fernblick: so verstehen wir wenigstens die kurze Cantilene düsteren Scheines zwischen dem sonst glänzenden Schwunge des grösseren Ganzen — endlich 3) wiederholt sich in verkürztem Gegenbilde das Thema 1. Da aber dieses Thema 1 = 3 selbst einfach kurzen Umfanges ist, so möchte wohl die Repetition des Mittelgliedes von 1. S. 14, 3—4 (Viol. Princ.-Stimme S. 7, 6—7) unnöthig verzögernd erscheinen oder wir verstehens ohne Partitur nicht genugsam.

Indem wir dem gelungenen Werk beste Aufnahme wünschen, dürfen wir einige Unebenheiten nicht verschweigen, sei es auch, dass sie nur uns Bedenken erregen. Von besonderen Schwierigkeiten, die eigentlich mehr den Kenner, den eifersüchtigen Collegen interessiren, sind zuerst die Doppelgriffe zu nennen als Kreuz und Krone der Geiger — was seit Paganini so oft Gelehrte, Künstler, Hörer und Thäter entzweiet. Ursprünglich gehört der Geige — gegenüber dem harmonisch brausenden Harfenklang — vielmehr erbeigenthümlich zu: die sogenannt melodische, d. h. scalenhaft syllabirende Führung der Haupt-Cantilene. Doppelgriffe kommen bei den Aelteren gar nicht, seit S. Bach's unsterblichen Geigensoli nur an feierlichen Wendepunkten vor, um zu Anfang und Ende die Harmonie zu erfüllen; die Bach'schen Fugensätze dieses Gebietes sind nicht parallele, sondern im *motus obliquus* geführte Mehrstimmigkeiten. Parallele oder Doppelmelodien ereigneten sich zuerst am Ende vorigen Jahrhunderts mehr bei langsam durchgehenden Melismen; rasche Terzenläufe, die es durchaus dem Clavier nachthun wollten, würde S. Bach weder gelehrt noch empfohlen haben; noch weniger die Octavengänge, die auf dem Clavier schon mehr Renommage als ethische Spielschönheit bedeuten, bei den Geigen aber selbst in des Meisters Hand immer etwas athemlos Schreiendes an sich haben. — Von den seit Paganini wuchernden Terzenläufen sind die gleichstufigen (lauter grosse oder kleine Terzen) das leichtere, aber wegen des chromatischen Gewimmers weniger schöne; die ungleichstufigen, dem Diatonon angemessener, sind sehr schwierig und selbst bei guten Meistern selten vollkommen. — Vollends aber solche Waldhorn-Figuren (*a*) wie bei Hegar S. 7 und öfter in anderen Tonlagen und Tonarten:

(a) (b)

wo die andere Form (*b*) obgleich wohlklingender, aus guten Gründen vermieden wird — — all dieses sammt den mit Adlerflügeln über zwei Octaven dahin sausenden Arpeggien gehören zu den Fortschritten *in infinitum*, die nicht zum Heil der Kunst gereichen. Namentlich die der Harfe entlehnten weitspurigen Figuren haben etwas Erstaunliches, meist schneidig Schreiendes an sich, zumal der gleichmässig starke Klang aller arpeggirten Töne selten erreicht wird. Zugestehen wird auch der feinbörige Richter, dass das Arpeggio des mittleren Raumes, welcher im schönsten, weil menschenähnlichen Klangraum sich bewegt und nicht zwei Octaven über-

10) Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte componirt von Friedrich Hegar. Op. 3. Offenbach a/M. bei Joh. André. Nr. 11332. Partitur 8°. 80 S. Pr. fl. 2. Pianoforte 24 S. Violino 15 S. Partitur mit Orchester fl. 5. 24., mit Pianoforte fl. 3. 36.

schreitet, wohlthuend wirkt, auch deshalb, weil dort der Spieler überall des Tones mächtiger und gewisser ist — und so sind denn auch dreifach (*a*) gebrochene erwünschter als vierfache (*b*):



jedenfalls ist die gebrochene Art bei allen überzweistimmigen edler und klangvoller als der gebundene Accord, den man vernünftig wirksam nur im reissenden Schlage (*c*) als Cadenz oder Tonverstärkung verwendet, nicht in getragenem Ganzbild (*d*), welches immer lückenhaft klingen wird und muss:



Daher die letztgenannten Beispiele (*d*) beim ersten Eindruck selbst bei Kunstkennern, auch von Meistern vorgetragen, nie so eindringlich wirken wie die Absicht war; denn die weilende Masse ist Sache der Menschenstimme und des Orgelklangs*). Schwerlich werden zwei tüchtige und selbst einander wohlwollende Virtuosen es jeder dem andern ganz recht machen; eine wechselnde aber ebenbürtige Hör- und Spielprobe ist ein selten Ding, und doch sollte man meinen, es sei unentbehrlich, dieses Sichselbsthören von aussen her, wie einstmals geschah, im Vortrage der Beethoven'schen Sonate pathétique, wo unter mehreren Ebenbürtigen dem wackeren Ludwig Berger der Preis einmüthig neidlos zugesprochen ward. Solches alternativo Hören und Singen, etwa in Halbchören, wäre dem grassirenden Viermännergespann der ewigen »Deutsch — Deutsch« jauchzenden Liedertäfelei sehr nützlich. — Wenn wir in diesen Punkten der gemeinen Meinung zuwider urtheilen, so thun wir's in der redlichen Absicht, uns belehren zu lassen; denn diese Ton-Klang-Wirkung-Frage je nach dem Standpunkt der Wirkenden und Gewirkten ist eine brennende Zeitfrage. — Sehr belehrend über diese Angelegenheit ist Beethoven's Urtheil über den Schluss der neunten Symphonie d. Bl. 1864, Sp. 246.

Zu unserm *Corpus delicti*, dem Friedrich Hegar, zurückkehrend, bemerken wir noch zu seinem Lobe, dass er sich, neben seinen hübschen Excursen in verweilenden Cadenzen, der chromatischen Splitterscalen enthalten hat, diesen Parasiten des Parasitenthums, welche als an sich unwahr und unnatürlich, in allen Instrumenten mehr Blendwerk als Inhalt bringen, und wollen somit das Uebergewicht des Besseren anerkennend — so insbesondere die treffliche modulatorische Bewegung S. 24. 25, wo die unbändig auf und nieder flatternde Geige am Leitseil der wohlgefügten Orchester-Cantilene heiter und sicher daherzieht — uns des gegebenen Guten erfreuen, denn *ubi plura nitent* — Horat. Ep. ad Pis. 351.

*) Auch des Clavierklanges, bei der Tonstärke der modernen dreichörigen Metallsaiten; wir stimmen nicht bei, wenn Oppel (d. Bl. 1871, S. 642) den Clavierklang in solchem Fall plötzlich ermatten lässt, als klänge das [Notenbeispiel], stark mit Pedal angegeben, gleich [Notenbeispiel: *ff* – *pp*].

G. A. Heinze Op. 52 [11]) »Frühlingstoaste nach dem Spanischen« (für vierstimmigen Männerchor) ist in der Textwahl nicht allzu glücklich, wo die Frühlingsluft, der Morgenthau, der Sonnenschein getrunken wird auf das Wohl der blonden, der braunen, der schwarzhaarigten Person — in ziemlich gebräuchlichen und trivialen, übrigens mit sinnlichem Wohlklang übersättigt beladenen Gesangformeln — wo das 3 contra 2 als Zeichen der »gehobenen Stimmung« ganz — erwärmend wirken mag! Spanischen Klanges ist nichts drin. Bezüglich der enthusiastischen Anpreisung des edlen Getränkes hat Gervinus in der Literaturgeschichte richtig und mahnungsvoll nachgewiesen, dass sie in den Zeiten der ersten Blüthe unseres Volkes unbekannt war und erst im sinkenden Mittelalter aufkam, als der Adel des Volkes herabsank. — Ueber Heinze's Genialität, die mit Hol meist brüderlich Eines Schrittes geht, ist in d. Bl. 1865 S. 248, 249 dasjenige gesagt, was wir noch heute unterschreiben. — *Ecce panis angelorum!* (a. O. 249!)

11) Frühlingstoaste nach dem Spanischen von Carlopago für vierstimmigen Männerchor componirt von G. A. Heinze. Op. 52. Utrecht, Louis Roothaan. 1872. (38.) 4°. 5 S. Part. f. 0,60. St. f. 0,60. »Ich trinke Dich, heilige Frühlingsluft.«.

(Fortsetzung folgt.)

Neueste Pariser musikalische Zustände.

Die grosse Oper im Saale Ventadour; Aufführung des Don Juan, der Cenerentola, des Messias, der Jean d'Arc.

(Nach Lagenevais.)

Nun ist die grosse Oper endlich doch in Ventadour installirt. So bescheiden auch diese Unterkunft ist, so mag sie doch nicht mühelos erworben worden sein. Man konnte sich in der That kaum in der Verwirrung zurecht finden, die jenem Brande nachfolgte. Jeder wollte Director sein, jeder das neue Haus eröffnen. Ungerechnet jene Unternehmer öffentlicher Belustigungen, die sich bei allen grossen Unternehmungen heran drängen, stets bereit die Hälfte des Nutzens in ihre Tasche zu stecken, sah man auch sonst noch die zähesten Candidaturen sich hervorthun und abarbeiten. Es giebt eben Leute, die geborene Operndirectoren sind. Unter jedem Regime und wie die musikalische Akademie auch heissen mag: kaiserliche, königliche oder National-Akademie, scheint ihnen die grosse Oper vermöge göttlichen Rechts anzugehören. Sind sie noch nicht oder nicht mehr dabei, so bilden sie sich doch ein, dabei zu sein oder wieder hinzukommen, und verschmachten fast vor Sehnsucht. Wir Philosophen freilich, die wir den Ehrgeiz über Menschen zu herrschen nicht begreifen können, wir begreifen noch viel weniger, dass man so viel Werth darein setzen kann über ein Universum von Figuranten und gemalter Leinwand souverän zu gebieten.

Diesmal allerdings schien die Sache von grossartigen Folgen zu sein: die neue Bühne eröffnen, hiess so viel, als seinen Namen an die Geschicke eines Monumentes knüpfen, dessen Zukunft inauguriren, seinen Namen in das Buch der Geschichte einzeichnen. Der Mensch wächst mit der Höhe des Daches, das er bewohnt. Und nun hat endlich das Orakel gesprochen. Die frühere Verwaltung ist beibehalten worden. Warum sollte sie es auch nicht? Welche Vortheile boten die Mitbewerber, die Herr Halancier nicht in gleicher Weise gewährt hätte, der die Berechtigung und die Verträge, überdies aber eine mehr als zweijährige merkwürdig günstige Geschäftsführung unter unentwirrbaren Schwierigkeiten für sich hatte? Man

macht ihm zum Vorwurfe, er sei nicht genug Künstler; aber waren denn die übrigen, die wir am Werke sahen, so grosse Mäcene? Unter so vielen Directoren haben wir nicht mehr als Einen gekannt, der für die Sache der Kunst warm zu werden fähig erschien, und das war Herr Carvalho. Kaum wurde er genannt, als ihn auch schon Herr Halancier als Bühnenmeister für sich gewann. Hierdurch eroberte die Oper zugleich wieder mit einem Schlage die Frau Carvalho, deren Talent insbesondere ihr von grossem Nutzen für den Feldzug sein wird, der sich in Ventadour vorbereitet. Für die komische Oper, in welcher ihre Virtuosität das abspannende System der Wiederholungen begünstigte, fing die ausgezeichnete Sängerin an ein Hemmniss zu werden; sie neutralisirte die Action der ganzen Gesellschaft oder bewirkte vielmehr, dass es dort keine Gesellschaft mehr gab. »Ich, sage ich, und das ist genug« und damit fälschte sie das Genre der komischen Oper durch ihre ausschliessende Vorliebe für Charakter-Rollen und ihre Abneigung gegen den gesprochenen Dialog. Bei der grossen Oper werden diese Unzukömmlichkeiten verschwinden; in dem Saale Ventadour, der weder zu gross noch zu klein ist, wird die Sängerin durch die Wiederaufnahme ihres Repertoirs vor einem Publikum, das von ihr geliebt wird und das sie liebt, nur Erfolge ernten.

Möge uns indessen Frau Carvalho eine Andeutung gestatten. Eine Rückkehr nach langer Abwesenheit gleicht immer mehr oder weniger einem Debut, und wann die Künstlerin wirklich für ihren Ruhm besorgt ist, so wird sie diese Gelegenheit benutzen, um sich von einigen Unarten los zu machen, welche früherhin die weniger Empfindlichen reizten. In der letzten Zeit, die sie bei der grossen Oper zubrachte, spielte sie ihre Rollen nicht mehr, sondern begnügte sich, ihr Solo wie in einem Concerte zu singen, und wenn sie ihre Cavatine mit der gewöhnlichen Bravour vorgetragen hatte, beschäftigte sie sich nicht weiter mit dem übrigen Personal der Oper. Sie trat ein, ging ab, gab oder empfing das Stichwort mit der grössten Gleichgiltigkeit, als ob sie sämmtliche Angelegenheiten der Prinzessin Isabelle oder der Königin Margarethe von dem Augenblicke an nicht mehr kümmerten, da sie dem Publikum in schönen und wohlklingenden chromatischen Läufen ihren Tribut abgetragen hatte. Geradezu unerträglich war dieses Verhalten in dem Finale des dritten Actes der Hugenotten. Während Raoul ganz ausser sich die Königin wegen der Beweggründe befragt, welche Valentine zu Nevers führten, und Margarethe ihm antwortet: »sie kam, um ein verhasstes Eheband zu lösen« wandete Frau Carvalho fortwährend mit dem Nachbar und der Nachbarin plaudernd kaum den Kopf: fast nicht hörbar waren jene in zerstreutem Tone gesprochenen Worte, die doch das ganze Geheimniss des Stückes enthalten! Zur Entschuldigung solcher Nachlässigkeiten pflegt man zwar zu sagen: es ist ja doch nicht mehr nothwendig, dieses Geheimniss zu erklären, da es Jedermann im ganzen Saale schon kennt. Aber was soll das, und was wird aus der Bühne, wenn es jedem erlaubt ist, die Rolle, die er darzustellen hat, nach Belieben entweder ernstlich zu nehmen oder zu vernachlässigen und auch das übrige Personal zu vergessen, wenn die eigene Persönlichkeit des Schauspielers nicht mehr betheiligt ist? Man erzählte mir kürzlich über diesen Gegenstand eine sehr lehrreiche Anekdote, die ich der Frau Carvalho zur Berücksichtigung empfehle. Es war in einer der letzten Vorstellungen des »Demi-monde«; das Stück war bereits etwa hundert Mal nach einander gespielt worden und der Verfall machte sich die ganze Aufführung hindurch bemerklich. Der Verfasser, eben vorüber kommend, tritt in das Haus und lässt sich im Hintergrunde einer Parterre-Loge nieder: nichts Elenderes und Nachlässigeres als diese Vorstellung! Gezwungen zu so häufigen Wiederholungen ihrer Lection hatten die Darsteller sie verlernt und dennoch blieb ungeachtet dieser allgemeinen Auflösung Rose Chéri unerschüttert in ihrer Sorgfalt, Zuversicht und Genauigkeit, alles überwachend und spielend, als ob es sich um eine erste Vorstellung handelte. Alexander Dumas bemerkte es, und nachdem er auf die Bühne geeilt war, um der Baronin d'Ange die Hand zu drücken und sie wegen dieser Ausdauer zu beglückwünschen, erwiderte ihm die liebenswürdige Künstlerin: »Wie kann sie das in Erstaunen setzen? »Es wäre mir unmöglich es anders zu machen, denn jeden »Abend, den Gott giebt, denke ich mir, dass noch Jemand im »Saale sein könnte, der das Stück noch nicht gesehen hat, und »für diesen spiele ich dann.«

Mozart und »Don Juan« hatten den Vortritt bei der Auferstehung unserer grossen Oper in Ventadour. Es geht nichts über solche Meisterwerke, mit denen man überall sich leicht zurecht findet. Auf welche Bühne man sie auch bringen mag, und wäre es selbst in einer Scheune zwischen 4 Kerzen, sie werden ein schönes und heiteres Ansehen bewahren; man gebe sie im vollen Glanze der Lichter, im Pompe der Kostüme, mit allem Reichthume des Orchesters und der Decorationen oder aber unter den bescheidensten Bedingungen, die Wirkung, obwohl eine verschiedene, wird doch keine geringere sein. Wir haben »Don Juan« in der grossen Oper und im Théâtre lyrique gesehen, dort ausgedehnt, hier zusammengedrängt, letzteres fast zu sehr. Wir sehen ihn wieder französisch im Saale der Italiener in Mitten der Erinnerungen der brillantesten Aufführung, überall bleibt er dasselbe Meisterwerk mit seinen — man möchte sagen — sprüchwörtlichen Melodien, die man so ganz und gar in das Herz und in den Geist aufgenommen hat, wie manche Werke von Virgil oder Racine, die sich mit Gewalt in unsere Rede eindrängen. Und nun denke man, dass dieses Meisterwerk, wie auch »Faust«, aus der Marionetten-Bude abstammt.

»Weh über euch, Baron von Kaufel!
»Jetzt haltet Stand, ich bin der Teufel.«

Schon als Kind war Mozart für dieses Possenspiel eingenommen. Lange bevor da Ponte daran dachte sein Stück zu dichten, war dem jungen Musiker der Gegenstand in den Kopf gestiegen. Sobald die Schule aus war, lief er bewundernd dem Schauspiele nach, und in der Nacht galoppirte seine Einbildungskraft davon mit dem Baron von Keufel, einem jovialen Gesellen von dem Schlage unseres Polichinell, der sein Leben in Ausschweifungen verbringt und den endlich der Teufel am Collet fasst, wie bei uns Polichinell vom Commissär gepackt wird. Diese Moral muss übrigens doch eine gute sein, denn man findet sie überall, bei den Marionetten wie auf der Bühne. Und da jedes Bühnenstück, das älteste so gut wie das modernste ein mehr oder weniger treuer Spiegel der Existenz sein soll, so ist nothwendig dessen Zweck: in uns das moralische Gefühl zu befestigen. Mag es sich nun um eine antike griechische Tragödie, um ein Mysterium des Mittelalters, oder um ein neues Stück des Gymnase handeln, immer ist es dieselbe Frage und dasselbe Interesse. Das Gerechte oder das Ungerechte, das Gute oder das Böse — was wird den Sieg davon tragen? Die Volksstimme, die sich Jahrhunderte hindurch mittels ihrer Legenden und Traditionen befestigt hat, will, dass das Gute obsiege. Die Tugend wird zwar vielleicht nicht immer belohnt, aber das Laster wird gestraft und zwar nicht etwa blos in allegorischer oder symbolischer Weise, sondern ganz öffentlich vor den Augen der ganzen Zuschauerschaft, die sich ergötzt an dem Schauspiel der ewigen Verdammniss des ruchlosen Wüstlings und des Schwarzkünstlers. Es ist das moralische Gefühl der Menschheit, das auf dem Grunde dieser rudimentären Gebilde ruht. Sobald sich der Genius nähert und mit seiner goldenen Wünschelruthe den rohen Kieselstein berührt, so bricht plötzlich die Flamme hervor und setzt die Welt in

Staunen, dass ein so unscheinbarer Keim so Wunderbares enthalten konnte. So schufen Shakespeare und Molière, indem sie das Gute nahmen, wo sie es fanden, so dramatisirten die alten Tragiker ihre Mythen. Goethe und Mozart verfuhren nicht anders, und so wurden unter Beihülfe der Tonkunst und der Poesie die Abkömmlinge der Marionetten »Faust« und »Don Juan« auf die Stufe gehoben, auf der wir sie sehen.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Eisenstadt.** (Haydn's Gartenhäuschen.) In der Nähe von Eisenstadt befindet sich noch das Gartenhäuschen, welches einst Eigenthum Joseph Haydn's war. Es ist derzeit mit Epheu umrankt und von Obstbäumen umschattet. Dieses Häuschen aus Brettern mitsammt dem dazugehörenden Garten gehört jetzt einem Schustermeister, barg jedoch so manche Tage den grossen Meister der Tonkunst. Die Einrichtung in diesem höchst bescheidenen Sommerhäuschen bestand seinerzeit nur aus einem kleinen Clavier, Schreibtisch, einem aus Rohr geflochtenen Canapé und zwei gleichen Sesseln. Die Wände entbehrten jeder Malerei, und diese wurde durch die Partitur-Abrisse, Lieder-Concepte und dergleichen ersetzt, die nebst angekleisterten drei- bis vierstimmigen Canons die Hauptzierde ausmachten. Dieses war das Tusculum des Meisters Joseph Haydn. Eine Gedenktafel fehlt derzeit an diesem Häuschen, in welchem Haydn einen grossen Theil seiner unsterblichen Werke schuf.

(N. fr. Pr.)

✱ **München.** Zum Münchener Sängerfeste sind alle diejenigen Dichter und Componisten als Ehrengäste eingeladen worden, von denen in dem Musikfest-Programm eine Dichtung, beziehungsweise eine Composition zur Aufführung gelangt. Von denselben haben bis jetzt folgende Herren ihre Theilnahme zugesagt: Musikdirector Professor Fr. Gernsheim in Rotterdam, Hofkapellmeister Vincenz Lachner in Karlsruhe, General-Director der k. k. Opern Herbeck in Wien, Musikdirector Joseph Brambach in Bonn, Professor Felix Dahn in Würzburg, Hermann Lingg in München und Ferdinand Möhring in Neu-Ruppin.

✱ **Paris.** Ch. Lamoureux hat einen Verein für kirchliche Musik unter dem Titel »Société française de l'Harmonie Sacrée« ins Leben gerufen, der sich zur rühmlichen Aufgabe stellt, die oratorischen Meisterwerke Bach's, Händel's u. A. durch wiederholte Aufführungen in Frankreich bekannter zu machen. Den Verein bilden mitwirkende und ausserordentliche (nur zahlende) Mitglieder.

✱ Auszeichnungen:

Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin hat zum ordentlichen einheimischen Mitgliede in ihren Plenar-Versammlungen vom 27. März und 9. April d. J. von den Musikern den Director Professor Joseph Joachim gewählt; die neu ernannten ordentlichen auswärtigen Mitglieder sind bereits in Nr. 28 aufgezählt worden.

Der Musik-Verleger Henry Lemoine zu Paris ist in Folge der Ausstellung seiner Verlagswerke zu Wien, zum Ritter der Ehrenlegion gemacht worden.

✱ Todesfälle:

Zu Cambrai starb am 2. Juli im Alter von 64 Jahren Alexandre-Joseph Devred, Organist und Orgel- und Pianofortebauer.

Zu Anvers der Componist Franç. Corneille Schermers.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

Die Londoner musikal. Zeitschrift »The Orchestra« (Verlag von Cramer & Co.) hat aufgehört zu erscheinen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. **29.** *G. Escudier*. L'Esclave, opéra de Membrée. Répétition générale. — *M. de Thémines:* Encore du Conservatoire. — *P. Lacome:* La préface de Tarare (opéra de Beaumarchais). — *Gaston Vassy*. Lettre.

The Choir. London. Nr. **399.** Recent developments of Prima Donna Worship. — Moscheles and his contemporaries. (Contin.) — *L. Ehlert:* Letters on Music. (Contin.) — The Influence of the Organ in History. (Contin.)

Dwight's Journal of Music. Nr. **7.** The Wagner-Theatre at Bayreuth. (London News.) — Verdi's New Requiem Mass. Herr Hans von Buelow against Verdi's Requiem. — Pianoforte discords. — *M. de Thémines:* The church and the stage in connection with religious music. (Art musical.) — The new Diapason. — Balfe's posthumous opera. — Richard Wagner and his theories. It.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. **33.** *R. Musiol:* Zur Geschichte der Entwickelung der Ouverture. (Forts.)

Gazzetta musicale di Milano. Nr. **30.** *M. Roeder:* Leonora, Sinfonia drammatica in quattro tempi. (Contin. e fine.)

I Lunedì d'un dilettante. Nr. **23.** *G. A. Biaggi:* Così fan tutte (opera del Mozart).

Le Ménestrel. Nr. **34.** *V. Wilder:* W.-A. Mozart. XLII. — Mémoire présenté à l'Assemblée nationale par la Société des compositeurs de musique.

Musik-Zeitung, New Yorker. Nr. **27.** Iffland's Besuch bei Joseph Haydn. (Aus H. Schmidt's Erinnerungen.) — Nr. **28.** Vom Kuchenjungen zum Kapellmeister. Musikal. Skizze aus dem Musikleben des 17. Jhrh. Von *A. Meyen*. (Ueber Giovanni Battista Lulli.)

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. **28.** *Edm. Neukomm:* Moschelès, sa vie et ses oeuvres. (Suite.) — *Ch. Bannelier:* Richard Wagner et la 9e Symphonie de Beethoven. 2e article. — Le Festival-Haendel à Londres.

Die Sängerhalle. Nr. **14** u. **15.** Berichte über Vereine.

Wochenblatt, Musikal. Nr. **31.** *Jul. Rühlmann:* Die Urformen der Bogeninstrumente. — *Jos. Engel:* Nohl's Beethoven, Liszt, Wagner, bespr.

Zeitschrift, Neue für Musik. Nr. **30.** *C. F. Weitzmann:* Franz Bendel. — *Rich. Pohl:* Die Entwicklung und Bestimmung der Oper. (Forts.)

Kritiken erschienen über:

Schebek, Zwei Briefe über J. J. Froberger. (Wiener Abendpost. Nr. **166.** 23/7. von A. W. Ambros.)

Blätter f. d. bayerische Gymnasialschulwesen. 10. Bd. 6. Heft. *Keppel:* Bemerkungen zu den »Gedanken über den dochmischen Rhythmus in der modernen Musik und Poesie«. (Von Heiss im 3. Hefte des 10. Bandes. Siehe Nr. 21 Sp. 334 d. Ztg.)

Gartenlaube. Nr. **27.** *W. Koffka:* Aus meinen Theatererinnerungen. — Nr. **28.** *La Mara:* Eine Leipziger Musikgrösse.

Magazin für den Deutschen Buchhandel. Nr. 7. Juli. — Die Genossenschaft dramat. Autoren und Componisten und die deutschen Bühnen. I.

Deutsche Warte. 6. Bd. 1. April-Heft. *H. v. Wolzogen:* Ueber die Benennungen »musikalisches« und »recitirendes« Drama. — *Br. Meyer:* Bemerkungen und Betrachtungen zu dem vorstehenden Aufsatze.

Wissenschaftl. Beilage der Leipz. Zeitung. Nr. **51.** Tristan und Isolde auf der Weimarer Bühne. — Nr. **53.** Das Kunstpedal von Ed. Zachariae.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Banet-Rivet. — Enseignement démocratique. D'un prétendu inventeur de la transposition par les nombres, à M. le violoniste Vieuxtemps, musicien belge; par le docteur *Banet-Rivet*. Paris, imp. Morris père et fils. In-8⁰, 8 p. 20 c. (11 juillet.)

Bonnassies. — Les Auteurs dramatiques et la Comédie-Française à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles, d'après des documents inédits extraits des archives du Théâtre-Français; par *Jules Bonnassies*. Paris, impr. Alcan-Lévy; libr. Willem; Daffis. In-16⁰, 145 p. 4 fr. (18. juin.) (Tiré à 350 exempl. numérotés: 325 sur pap. vergé des Vosges; 22 sur papier de Chine véritable; 3 sur parchemin.)

Fête (la) de l'Harmonie, choeur-symphonie dédié aux Sociétés musicales et orphéoniques; par *B. L.* Souvenir des 20 et 21 juillet 1873. Le Havre, imp. Mignol. In-8⁰, 4 p. 10 c.

Ghislanzoni (Antonio). Gli Artisti da teatro. Terza edizione. Milano 1874, E. Sonzogno edit. In 16⁰, 360 pp. L. 1, 00. (Biblioteca romantica economica.)

Gruyer. — Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts; par *M. A. Gruyer*. Paris, imp. Claye. In-8⁰, 16 p. (10 juillet.) (Extrait de la Gazette des beaux-arts, juillet 1874.)

Potulow, N. Handbuch zum Erlernen des alten Kirchengesanges der orthodoxen Kirche. Moskau 1873. 4⁰. 159 pp. (In russischer Sprache.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 12. August 1874. **Nr. 32.** IX. Jahrgang.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Frankreich.

Denkschrift, der Nationalversammlung überreicht von der Genossenschaft der Componisten.

(Fortsetzung.)

Es ist noch ein anderer Gegenstand, von dem wir sprechen wollen, dessen Tragweite nicht verkannt werden darf und der die Aufmerksamkeit aller derer auf sich ziehen muss, welche ein Interesse an der Zukunft unserer Bühne haben — nämlich die musikalische Composition und die Erneuerung des Repertoires. Hier sind zwei Aufgaben in Betracht zu ziehen: die eine bezieht sich auf die Erhaltung der Werke unserer grossen Meister, die doch unmöglich in Vergessenheit gerathen dürfen und die das Erbtheil des musikalischen Frankreichs sind, die andere fasst die Darstellung neuer Werke ins Auge, welche wir, was uns betrifft, der Generation zu überlassen hoffen, die uns folgt.

Was nun das von der Grossen Oper und der Opéra-Comique einmal festgestellte Repertoire betrifft, so ist dies, unserer Meinung nach, viel zu stationär und beschränkt. Bei der Grossen Oper müssen wir mit Bedauern constatiren, dass alle Werke spurlos verschwunden sind, deren Erfolg ehemals ein allgemeiner war und den die Zeit sanctionirt hatte. Die classischen Werke auf dem Gebiete der dramatischen Musik sind gegenwärtig nur noch ein Andenken aus älterer Zeit, und niemals wird uns Gelegenheit sie zu hören gegeben. Während Corneille und Molière, Racine und Regnard der Ruhm und die Ehre der Schaubühne geblieben sind, wo sie stets wieder zur Darstellung gelangen, sind die grossen Componisten, die vormals lebten, von der Oper verbannt. Das Repertoire unserer Oper ist indessen reich an Meisterwerken, und man brauchte wahrlich nicht lange zu suchen, um Werke darunter zu finden, welche das Publikum zum vollsten Beifall, man könnte selbst sagen, zur Bewunderung hinreissen würden. Es ist wirklich traurig, dass die gegenwärtige Generation dazu verdammt sein soll, nicht ein einziges Werk von Lulli, Campra, Rameau, Destouches, diesen Vätern der französischen Bühne, kennen zu lernen, und nicht einmal eines der bewunderungswürdigen Meisterwerke, welche das Genie eines Gluck, Piccini, Salieri, Sacchini, Gossec, Lesueur, Méhul, Cherubini, Spontini u. A. geschaffen.

Ganz dasselbe können wir von unserer alten Opéra-Comique sagen. Man kann sich auch hier fragen, was aus der langen Reihe der hervorragendsten Werke geworden ist, welche man seit mehr als einem Zeitalter auf dieser so nationalen Bühne sich hat folgen sehen und welche wir den grossen Künstlern, wie Monsigny, Philidor, Grétry, Della Maria, Devienne, Dalayrac, Berton, Nicolo u. A. zu verdanken haben.

Indem man sie in Vergessenheit lässt, verliert man die Tradition und es würde sehr schwer werden, sie befriedigend aufzuführen. Wir fragen uns, was wohl daraus geworden wäre, wenn die Comédie-Française mit unseren Dichtern ebenso verfahren hätte, wie es unsere Opernbühnen mit den grossen Musikern gemacht haben? Wir halten dafür, dass in Anbetracht der grossen Opfer, welche der Staat in so freigebiger Weise bringt, Niemanden das Recht eingeräumt werden kann, ein Repertoire auf sieben oder acht Werke zu beschränken und, wenn man so sagen darf, dasselbe unbeweglich zu machen, wie man es seit so langer Zeit thut.

Es wäre ein grosser Irrthum, wenn man annähme, dass es immer so gewesen wäre. Um nur ein Beispiel anzuführen, nennen wir Choron, den Director der Grossen Oper, welcher während seiner kurzen Directionsthätigkeit von 16 Monaten, vom 20. Novbr. 1815 bis 20. März 1817, die Mittel fand, indem er vier neue Opern und drei neue Ballets einstudirte, der Bühne vierzehn Werke wiederzugeben, welche dem Repertoire entzogen waren. Bei der Komischen Oper sehen wir, dass 61 Stücke sowohl alte als neue während des Jahres 1821 gespielt wurden, und dass im Jahre 1825 die aufgeführten Werke sich bis auf 98 belaufen, von welchen elf neue. Das ist freilich ein anderes Verhältniss, als wie wir es heute vorfinden.

Erlauben Sie uns, nun noch von den zeitgenössischen, d. h. von den unedirten Werken zu sprechen, deren grosse Zahl von Jahr zu Jahr auch schon auf unseren beiden subventionirten Theatern mehr zusammenzuschmilzen beginnt. Wir sprachen eben davon bei Gelegenheit der Grossen Oper, dass Choron in einem Zeitraum von 16 Monaten vier neue Opern und drei neue Ballets zur Aufführung brachte; wir wollen als ein anderes Beispiel anführen, dass de Vismes während einer Directionszeit von 29 Monaten, vom 18. Oct. 1777 bis 19. März 1780, die Zeit fand, sechs

grosse lyrische Werke einzustudiren, unter welchen: »Roland« und »Atys« von *Piccinni*, »Echo et Narcisse« und »Iphigénie en Tauride« von *Gluck;* vier Opern von geringerer Bedeutung und acht Ballets, im Ganzen 18 Werke von zusammen 37 Acten, was auf das Jahr ungefähr 15 Acte ergiebt; diesen sind noch 11 italienische Werke hinzuzufügen, die von einer Sängergesellschaft aufgeführt wurden, welche de Vismes nach Paris hatte kommen lassen. Eine solche Erinnerung könnte wohl die Directoren unserer Tage schrecken.

Aehnliche Beispiele liefert uns auch die Komische Oper aus früherer Zeit, deren Thätigkeit ehemals sprichwörtlich war und welche weit entfernt war, irgend welchen Vortheil darin zu finden, ihr Repertoire einzuschränken, vielmehr wohl einsah, dass dasselbe ohne Unterlass zu bereichern ihre Pflicht sei sowie ihr Interesse erheische. Im Jahre 1806 bot diese Bühne dem Publikum 15 neue Werke, im Ganzen 29 Acte; im Jahre 1816 11 Werke von zusammen 31 Acten; im Jahre 1827 11 Werke mit 20 Acten; endlich im Jahre 1852 9 neue Werke: 21 Acte.

Alles zusammengenommen, ist es unerlässlich, die Directoren der Theater aufzufordern, dass sie zunächst ein stets wechselndes Repertoire schaffen, welches eine viel grössere Anzahl bedeutender und bekannter Werke aufweist, und dasselbe von Jahr zu Jahr zu erneuern, so dass das Publikum in den Stand gesetzt wird, die Meisterwerke kennen und beurtheilen zu lernen; sodann muss in Allem, was die Aufführung neuer Werke betrifft, eine viel grössere Thätigkeit eintreten, so dass ein Jedes zu seinem Rechte kommt und befriedigend aufgeführt werden kann, die unserer alten Meister, wie derer, welche berufen sind, diesen zu folgen. Unter diesen Bedingungen nur werden sich unsere Bühnen so erheben, dass sie in Europa den hohen Rang wieder einnehmen werden, den sie unglücklicher Weise und zum grossen Nachtheile unseres Vaterlandes verloren haben; unter diesen Bedingungen wird sicher auch die musikalische Kunst in Frankreich wieder aufblühen, da trotz der Unglücksschläge der nationale Geist bei uns geblieben ist voller Kraft und Energie.

II. Das Théâtre-Lyrique.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen nehmen wir uns die Freiheit, Ihnen einige Bemerkungen vorzulegen, welche das Théâtre-Lyrique betreffen. Wir müssen vor Allem hier dem Minister der schönen Künste unsere volle Anerkennung zollen für den von ihm der Budgetcommission für das Jahr 1875 gemachten Vorschlag, diesem Theater wieder eine Subvention von 100,000 Frcs. zukommen zu lassen, welche es unlängst erhielt, — ein Vorschlag, welcher vom Berichterstatter, dem Herrn Grafen d'Osmoy, mit warmer Sympathie unterstützt wurde, wofür wir ihm unseren lebhaftesten Dank aussprechen. Wir hegen demnach die Hoffnung, eine Bühne sich ehestens wieder erheben zu sehen, welche für die Kunst und die französischen Musiker nothwendig da sein muss.

Durch das Aufsehen, welches dieses Theater seit 25 Jahren gemacht, durch die Dienste, welche es der dramatischen Musik geleistet hat, ist es so zu sagen eine Art National-Institut geworden. Ein neuer Ankömmling auf seinem Gebiete, hat es allein für sich in diesem Zeitraum mehr gethan für die Fortschritte der Kunst und den Ruhm der französischen Künstler als die beiden älteren Theater, die Grosse Oper und die Opéra-Comique vereint. Hier wurden aufgeführt: »le Médecin malgré lui«, »Faust«, »Roméo et Juliette« und »Mireille« von *Gounod;* »la Perle du Brésil« von *Félicien David;* »Gastibelza« und »les Dragons de Villars« von *Aimé Maillard;* »les Troyens« von *Berlioz;* »Jaguarita« von *Halévy;* »Si j'étais roi« von *Adam;* »la Reine Topaze« von *Victor Massé;* »la Statue« von *Ernest Reyer.* Hier wurden auch die Werke unserer jungen Componisten in Scene gesetzt: des *Barthe, Bizet, Boisselot, Ernest Boulanger, Georges Bousquet, Caspers, Cherouvrier, Dautresme, Deffès, Léo Delibes, Devin-Duvivier, Eugène Gautier, Ernest Guiraud, Gastinel, Hignard, Joncières, Lacombe, Théodore de Lajarte, Ortolan, Prosper Pascal, Ferdinand Poise, Hector Salomon, Semet, Renaud de Vilbac, Vogel, Wekerlin* und vieler Anderer. Das Théâtre-Lyrique hat in einem Zeitraume von zwanzig Jahren, welche seit 1852 bis zu seiner Auflösung dahin gegangen sind, an siebzig französischen Componisten die Gastfreundschaft erwiesen, und hat nicht weniger als 408 neue Acte zur Aufführung gebracht, was durchschnittlich auf den Monat zwei neue Acte ergiebt, wenn man jährlich ungefähr zwei Monate Ferien in Rechnung bringt.

Diese Thatsachen sprechen für sich selbst und genügen, den unbestreitbaren Nutzen einer Unterstützung des Théâtre-Lyrique darzuthun. Hierüber wird Niemand Zweifel hegen; aber von Wichtigkeit würde es doch sein, die Bedingungen für sein zukünftiges besseres Aufblühen näher zu untersuchen.

Wir halten dafür, dass, wenn man dieses Theater in den Saal wieder zurückverlegt, welchen es ehemals im Châtelet innehatte, die Subvention von 100,000 Frcs., die demselben zugedacht ist, unzureichend sein oder gar ihren Zweck verfehlen wird. Die Erfahrung hat gelehrt, dass dieses Stadtviertel für ein Theater zu musikalischen Aufführungen sehr wenig günstig ist. Um das Dilettantenpublikum für dasselbe von so weit her anzuziehen, würde der Theater-Unternehmer dieselben Wege einzuschlagen sich genöthigt sehen, welche wir oben haben verwerfen müssen: er sähe sich genöthigt, mit grossen Kosten, bei verschwenderischem Aufwand auf die Inscenesetzung, die hervorragendsten Werke unserer ehemaligen Meister oder die Opern, welche im Ausland zur Berühmtheit gelangt sind, zur Darstellung zu bringen. Es würde somit seine Mission nicht erfüllen, ja sein Recht zu bestehen verlieren, indem es die noch lebenden Componisten Frankreichs opferte und indem es ihnen nur den Abglanz seiner grossen Tage gönnte mit den schwächsten Kräften seiner Truppe. Wenn es aber im Gegentheil seiner ihm angewiesenen Rolle treu bleiben wollte; wenn es der Nothwendigkeit folgend, Verzicht leistete auf die Aufführung der alten Werke und der Uebertragungen, und würde sich einzig und allein nur darauf verlegen, die neuen Componisten zu begünstigen, dann sagen wir, steht der weiten Entfernung des Theaters wegen zu befürchten, dass eine Unterstützung von 100,000 Frcs. sich als unzureichend erweisen würde, um es zu erhalten.

Dies würde sich unserer Ansicht nach anders gestalten, wenn das Théâtre-Lyrique seine alte Stelle aufgeben und in einen weniger entlegenen und für dasselbe viel günstigeren Stadttheil verlegt würde, so dass die wohlhabendere Classe, welche sein hauptsächlichstes Publikum bildet, es bequemer besuchen kann. Unter diesen Bedingungen würde seine Existenz mit viel weniger Schwierigkeiten zu kämpfen haben, sein Besuch würde einen geregelteren Charakter annehmen, es würde nicht mehr genöthigt sein, zu aussergewöhnlichen Mitteln zu greifen, und die Subvention von 100,000 Frcs. würde seinen Bedürfnissen vollkommen entsprechen. Was uns als das Beste erscheinen würde, wäre, dass die Grosse Oper vom Provisorium zum Definitivum überginge, das Théâtre-Italien seine Thätigkeit einstellte, und der Saal Ventadour wieder

das Asyl unserer jungen Schule würde. Aus diesem Grunde erscheint es uns nothwendig, dass die Subvention dem Théâtre-Lyrique bewilligt werde, welches auch der Saal sein mag, den es die Umstände und die Ereignisse einzunehmen nöthigen. Zum Ueberfluss wagen wir noch die Bitte, bei Ihrer so lebhaften Sorgfalt für die Interessen der nationalen zeitgenössischen Kunst auch die Lage der französischen Componisten Ihrem Schutze zu unterwerfen, und wir sprechen die Hoffnung aus, dass eine der Hauptclauseln der Bedingungen für das Théâtre-Lyrique dem Director die Befugniss untersagt, ausländische Opern oder solche, die Gemeingut des Volkes geworden sind, aufzuführen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Werke für Violoncello.

W. O. **W. Fitzenhagen,** Op. 2. **Erstes Concert.**[1]) Wenn wir ein Werk zu besprechen haben, das einem vielfach cultivirten Gebiete angehört, so sind wir ohne Zweifel im Rechte, strenge Anforderungen zu stellen, weil wir uns sagen dürfen: wir müssen das Werk ja nicht haben — fehlt es, so brauchen wir nur frisch hinein zu greifen in die Fülle anderen ähnlichen Stoffes. Anders aber wird unser Standpunkt sich gestalten, wenn wir uns auf einem nur wenig gepflegten Gebiete sehen. Und dies ist hier der Fall. Was haben wir denn an Violoncelloconcerten seit Romberg noch Erhebliches erhalten? Romberg hat allerdings für die Spieler seiner Zeit reichlich gesorgt; allein die Zeit ist nun einmal eine andere, und dass ihr die Rombergische Muse nicht mehr recht zusagen will, kann man ihr nicht so sehr verübeln. Man wird nun freilich vor Allen den Namen Schumann nennen; allein in Schumann's Natur lag es doch nicht, Concerte zu schreiben, und wenn es ihm mit dem Clavierconcerte dennoch trefflich gelungen ist, da er selber in frühester Zeit Claviervirtuose war, so erfüllt dagegen das Violoncelloconcert die Bedingungen gewiss nicht, welche der Spieler mit Recht stellt. Doch unterlassen wir es, von den übrigen Erzeugnissen, welche die neuere Zeit auf diesem Felde hervorgebracht hat, noch weiter zu sprechen. Unsere einleitenden Worte sollen nur andeuten, dass unser Maassstab jedenfalls ein relativer sein muss. Einen überwältigenden Eindruck auf den musikalisch gut gebildeten Hörer, etwa wie ihn einige Clavierconcerte Beethoven's machen, wird das vorliegende Werk des Herrn Fitzenhagen nicht hervorbringen, dazu mangelt ihm das Feuer in der Erfindung wie im Flusse des Ganzen. Dies einmal vorangestellt, kann ich es nur empfehlen. Es giebt dem Spieler reichlich Gelegenheit, sich in allen möglichen Schwierigkeiten zu zeigen, ist reich in der Instrumentirung*) und vor Allem wacker in der Arbeit. Der erste Hauptheil beginnt mit einem kräftigen Orchestersatze, welchem sich aber schon nach 8 Takten das Soloinstrument in breitem Gesange zugesellt; beide arbeiten nun recht eigentlich mit einander, bald alternirend, bald contrapunktisch. Der zweiten Hauptmelodie, welche statt des anfänglichen H-moll nun in der Parallelen auftritt, wäre etwas mehr Contrastirendes zu wünschen; sie macht so nicht recht den Eindruck eines sogenannten Mittelsatzes. Ueberhaupt gewinnt der ganze Allegro-Satz, welcher in D-dur eigentlich ausläuft und unmittelbar vor einer grossen Solocadenz gleichsam nur der Schicklichkeit halber wieder nach H-moll lenkt, den Anschein einer Einleitung zum zweiten Satze, wofür er aber denn doch zu lang ist. Die grosse Cadenz selbst beginnt thematisch, wird aber allmälig mehr virtuosenhaft, als für den reinen Kunstwerth des Stückes gut ist. Sie führt ohne eigentlichen Abschluss des ersten Theiles in den zweiten, Andante G-dur $^3/_4$. Dies ist ein nicht zu grosser gesangreicher Satz, an welchen sich dann das Finale anreiht, Allegro $^2/_4$, erst H-moll, dann H-dur. Dieser letzte Satz von etwas ungarischer Färbung lässt nun das Soloinstrument sehr hervortreten, ist deshalb etwas weniger interessant in der Arbeit, aber sehr fliessend. Im Ganzen ist das Concert Spielern, welche über sehr bedeutende Technik verfügen, als eines der besseren Werke neuerer Zeit zu empfehlen.

W. Fitzenhagen, Op. 4. **Zweites Concert.**[2]) Einen noch günstigeren Eindruck macht mir dieses zweite Concert in A-moll und dur mit einem langsamen Satze in B-dur. Der Componist nennt es »fantastique«, um die etwas lose Form, die häufigeren recitativischen Stellen damit anzudeuten; trotzdem ist die Einheit und Abrundung grösser als in dem vorgenannten Werke. Dass auch hier der erste Satz unvollendet ist, schadet nicht, da die charakteristischen Motive desselben im letzten Satze wiederkehren und so die Abrundung herstellen. Virtuosenhaften Spielern, welche in dem von der Harfe begleiteten Andante auch nach Herzenslust singen können, sei auch dieses Concert angelegentlich empfohlen.

K. J. Bischoff, Op. 40. **Concertstück in Form einer Gesangsscene.**[3]) Das Violoncello ist allerdings ein Instrument des Gesanges; allein es ist mit Gesangscenen eine missliche Sache. Ein tüchtiges Allegro, das so recht hinläuft, lässt sich interessant herstellen, auch wenn der Quell der Erfindung nicht so reich fliesst; ein langsamer Satz wird gar leicht matt und monoton. Darum erkennen wir die Meister ersten Ranges vorzugsweise als solche an den langsamen Sätzen — denen zweiten Ranges sind sie nur dann und wann gelungen. Diese Beobachtung hat sich mir von jeher bei Spohr's Gesangscene und vielen ähnlichen Werken aufgedrängt, und ich kann sie hier nur wiederholen. Das Werk ist mit allen möglichen Finessen des virtuosen Violoncellospieles ausgestattet und wird, vollendet gespielt, seine Wirkung nicht verfehlen. Aber der ganze lange recitativartige Satz in A-moll, womit es beginnt, erscheint mir als Einleitung; das darauf folgende Andante in F, welches sich bald wieder in recitativische Figuren verliert, macht mir wieder den Eindruck, als müsse die Hauptsache immer erst noch kommen. Den nun folgenden Satz in raschem $^3/_8$-Takte bezeichnet der Componist aber selber als Intermezzo, weil das Andante wiederkehrt. Letzteres gestaltet sich aber immer mehr virtuosenhaft als breit gesanglich. Das Finale in F-dur $^2/_4$ macht mir den besten Eindruck; obwohl nicht eben bedeutend in der Erfindung, fliesst es doch und man fühlt sich gleichsam auf festem Boden.

Ignaz Brüll, Op. 9. **Sonate für Cello und Piano.**[4]) Wie gern würde man eine neue Cellosonate willkommen heissen!

---

1) Erstes Concert (H-moll) für Violoncello mit Begleitung des Orchesters componirt und Sr. Kgl. Hoheit dem Grossherzoge Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach gewidmet von Wilhelm Fitzenhagen. Op. 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13000.) Folio. Mit Pianoforte 23 S. Violoncello 9 S. Pr. Mk. 4, 25. Mit Orchester Pr. Mk. 9.

*) Es liegt mir zwar nur die Ausgabe mit Clavierbegleitung vor; dieselbe ist aber, bei sonstiger sehr schöner Ausstattung, hintanglich mit Andeutungen über die Instrumentirung versehen.

2) Seinem Freunde Herrn Charles Davidoff in St. Petersburg. Zweites Concert (fantastique) für Violoncell mit Begleitung des Orchesters componirt von Wilhelm Fitzenhagen. Op. 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13001.) Folio. Mit Pianoforte 21 S. Violoncello 9 S. Pr. Mk. 4. Mit Orchester Pr. Mk. 8, 25.

3) Friedrich Grützmacher gewidmet. Concertstück in Form einer Gesangsscene für Violoncell mit Begleitung des Orchesters von K. J. Bischoff. Op. 40. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13014.) Folio. Mit Pianoforte 17 S. Violoncello 9 S. Pr. Mk. 3, 50. Mit Orchester Pr. Mk. 7, 50.

4) Herrn D. Popper gewidmet. Sonate für Cello und Piano componirt von Ignaz Brüll. Op. 9. Wien, J. P. Gotthard. 127/1871. Folio. Pianoforte (mit Cello) 39 S. Cello 11 S. Pr. Mk. 6, 50.

Ich kann es aber nicht von ganzem Herzen thun, wenn ich an Erfindung und Arbeit so Manches auszusetzen habe wie hier. Beethoven's Cello-Sonaten, mögen sie auch manchmal für das Instrument unpraktisch sein, sind in musikalischer Beziehung immerhin unser Ideal. Mendelssohn's Sonaten reichen nicht daran, obwohl sie viel mehr Mittel aufwenden. Moscheles' und Goltermann's Sonaten reichen nicht an die Mendelssohn's. Doch sind namentlich die letzteren anspruchslos und fliessend. Brüll's Sonate erhebt viel grössere Ansprüche, reicht aber wieder nicht an die letztgenannten. Der erste Satz, in D-moll beginnend und in D-dur schliessend, hat kein Wiederholungszeichen, macht aber dennoch den Eindruck sehr grosser Länge. Die Form ist zwar im grossen Ganzen die bekannte, aber vielfach gelockert, nicht eben zum Vortheile des Verständnisses; sowohl Haupt- als Seitensatz erscheinen mir matt in der Erfindung, die Begleitungsfiguren sind indess zuweilen recht interessant, nur das viele Tremolo sagt mir nicht zu. Der Claviersatz ist hin und wieder sehr unbehaglich. Die beiden folgenden Theile machen mir besseren Eindruck. Der langsame, A-moll $^{2}/_{4}$, von einem F dur-Satze $^{3}/_{8}$ unterbrochen, hat die Cantilene fast nur im Cello, ist aber in der Begleitung nicht ohne Geschick, auch ist entschiedener Charakter im Ganzen. Auch das Finale beginnt merkwürdig genug, mit fünftaktigen Rhythmen, bleibt scharf und fest und führt ohne allzu grosse Länge zu kräftigem Schlusse. Die weiten Griffe fürs Clavier könnten immerhin an mehreren Stellen mit bequemeren vertauscht werden, ohne dass der Ausdruck darunter litte. Kann ich im Ganzen nicht reine Freude an dem Werke haben, so sehe ich doch nicht ohne Interesse dem weiteren Schaffen des Componisten entgegen.

Felix Dräseke, Op. 11. **Barcarole für Cello und Piano.**[5]) Ein recht hübsches feines Salonstück, reichlich mit dem übermässigen Dreiklange und anderen piquanten Dingen versehen, charaktervoll und gut durchgearbeitet. Die Spieler werden sich aber durch das vorgesetzte Lento nicht verleiten lassen dürfen, das Tempo sehr langsam zu nehmen, sonst würde eine gewisse Monotonie, die der Componist nicht vollständig vermieden hat, unangenehm werden.

Sämmtliche hier genannte Werke für Violoncello sind von ihren Verlegern sauber gedruckt und ausgestattet.

5) Barcarole für Violoncell und Pianoforte von Felix Draeseke. Op. 11. Dresden, L. Hoffarth. (816.) Folio. 7 und 3 S. Pr. Mk. 1, 50.

Neueste Pariser musikalische Zustände.

Die grosse Oper im Saale Ventadour; Aufführung des Don Juan, der Cenerentola, des Messias, der Jean d'Arc.

(Nach Lagenevais.)

(Schluss.)

Kehren wir zu jener Wiedereröffnung in Ventadour zurück: Die Versammlung war zahlreich, brillant und entzückt, sich auf bekanntem Boden wieder zu treffen und jenen singenden und tanzenden Personen neuerdings huldigen zu können, das man schon so lange nicht zu sehen bekommen hatte. Was machte man aber für Erfahrungen, wie bewegte sich der ungeheuere Ameisenhaufen auf so beschränktem Raume? In den ersten Scenen, wo das Drama einen rapiden Verlauf nimmt und die mise en scène so zu sagen keinen Spielraum hat, ging Alles gut, erst später und zwar zunächst beim Balle zeigte sich die Ueberfüllung: da aber entwickelte sich ein wahres Durcheinander, die Solosänger, die Choristen und das Ballet drängten sich Ellenbogen an Ellenbogen, und jede Circulation hörte auf. Die enorme Masse schien auf das Orchester zu drücken, und die Tänzer hüpften buchstäblich wie auf einem Maskenballe. Man konnte in diesem Momente recht gut sich darüber Rechenschaft geben, was es mit der Optik der grossen Oper für eine Bewandtniss habe, wo alle Vorgänge darauf berechnet sind, von der Ferne gesehen zu werden, und wo die Mimik, die Stimme, der Gesichtsausdruck nur wirken, wenn stark aufgetragen wird. So aber, Nase an Nase gesehen, brachte diese an den hohen Kothurn gewöhnte Menschheit auf das Publikum eine gewissermaassen phantasmagorische Wirkung hervor. Mit Runzeln bemalt bis zur Ueberladung hatte Herr Gailhard als Leporello das Ansehen eines Gargantua. Herr Faure allein unter allen schien sich heimisch zu fühlen: durch seine vielen Reisen an die klimaterischen Abwechselungen gewöhnt, hatte er im ersten Augenblicke schon den Ton und die Haltung, wie sie für den Ort passten, gefunden und man merkte an ihm keinen Unterschied als den kräftigeren Klang seiner Stimme. Im Finale, wo sich diese Stimme mit dem mächtigen Organ des Herrn Gailhard und dem Chore vereinigte, brachte sie eine Wirkung hervor, die zu den schönsten Erinnerungen des Saales Ventadour zählt. Frl. Bertha Ferrucci, welche die Donna Anna darstellt, möchten wir anrathen, ihr dramatisches Temperament zu mässigen. War ihr Eifer schon für die grosse Oper zu weitgehend, so bedarf es dessen noch weniger in diesem Saale: möge sie daher zum richtigen Maasse zurückkehren. Frl. Ferrucci braucht übrigens dies nur zu wollen: ihre Stimme ist reizend, sie strebt ihr Talent auszubilden, und da auf der Bühne die Schönheit stark ins Gewicht fällt, so erkennen wir an, dass in dieser Hinsicht die Darstellung der Donna Anna noch niemals eine bessere war. Alles in Allem ist, ungeachtet gewisser Unzukömmlichkeiten, auf welche man gefasst sein musste, die ganze Expedition nicht übel ausgefallen. Mit der Zeit und unter der Nachhülfe eines einsichtsvollen Regisseurs wird sich noch alles das organisiren und entwickeln. Vielleicht wäre es vorzuziehen gewesen, auf der alten Baustelle in aller Eile ein Gebäude zu improvisiren; nachdem man aber dies nicht gethan, sondern nach nimmer endenden Erwägungen vom Saale Ventadour Besitz ergriffen hat, so mag füglich die Erörterung der Frage unterbleiben: ob nicht die Wahl des Odéons oder des Chatelet vorzuziehen gewesen wäre?

Auf »Don Juan« folgte die »Favoritin«, sodann kam »Faust« und von nun an wird für einige Wochen ein bestimmtes Repertoire zur Ausführung kommen, aber damit haben wir noch lange nicht die grosse Oper. Es handelt sich darum, möglichst schnell es dahin zu bringen, die Aufmerksamkeit des Publikums anzureizen und sein Interesse durch andere Mittel zu erwecken: man muss eben jetzt durch neue Combinationen von Aufführungen und glückliche Debuts die Pracht und den Zauber ersetzen, den man bis zur neuen Ordnung der Dinge zu missen verurtheilt ist. Nur keine Täuschungen und Spiegelfechtereien! Von dem neuen Opernhause sind wir noch sehr weit entfernt, insbesondere wenn der Staat sich mit seiner Vollendung befasst: letzteres dürfte, alles in Betracht gezogen, auch das angemessenste sein, namentlich in Berücksichtigung des Umstandes, dass man sonst leicht annimmt, der Staat sei der Schuldner einer Theater-Direction geworden und veräussere dadurch auf eine Reihe von 10 bis 15 Jahren sein Recht der Besetzung und Ueberwachung. Selbst in der Voraussetzung, dass die Arbeiten im besten Zuge sind, scheint es kaum ausführbar, das Provisorium nach kurzer Frist wieder aufhören zu lassen. Man betrachte sich also mindestens für ein Jahr eingeschifft und suche sich so zu organisiren, dass man ohne Hinderniss Colchis erreiche. An die Aufführung eines neuen grossen Werkes ist nicht zu denken. Unbezweifelt wäre die Stunde und der Ort günstig für: »Paul und Virginie« des Herrn Massé; allein der Autor fordert das Unmögliche und will seine Oper nur unter der Bedingung hergeben, dass Herr Capoul und die Patti für die Aufführung gewonnen werden; ebenso

leicht wäre es, den Grosstürken mit der Republik Venedig zu verheirathen. Herr Director Massé versteht sich schlecht auf seinen eigenen Ruhm: wo werden ihn diese Träume eines Meyerbeer'schen Paradieses noch hinführen? Die Jahre verstreichen, der Mensch wird alt, und die Musik kommt aus der Mode. Dies ist das Loos, das dem Verfasser von »Paul und Virginie« droht und das ihn unfehlbar erreichen wird, ehe noch der Zufall das Zusammentreffen jener beiden Gestirne herbeiführt. Nichts würde einer summarischen Wiederaufnahme der »Königin von Cypern« entgegenstehen, wäre es auch nur, um den Leuten zu zeigen, dass die französische Schule nicht erst mit Herrn Thomas beginnt. Das Werk von Halévy bietet in seiner Aufführung keine Schwierigkeit dar. Es ist vielmehr ein wahres Drama von der Gattung der »Favoritin«, wobei das Pathetische der Handlung weit über der Inscenirung steht, und Herr Faure zur Entfaltung seiner bemerkenswerthesten Eigenschaften Gelegenheit fände. Auch das kleine Repertoire stünde zu Gebot »Graf Ory«, »Der Liebestrank«, »Der Barbier von Sevilla« mit Frau Carvalho, alles neu hergerichtet und ausstaffirt mit Ballet und Schaustellungen. Und dann der wundervolle »Fidelio«, den ich fast vergessen hätte! Erinnern wir uns der Chormassen der Oper beim Beginne des grossen Finale: welcher Klang und welche Wirkung! Es ist, als ob der Saal zerspringen müsse, und ich gestehe, dass ich es nicht für möglich halte, dass ein Director so wenig Verständniss der Kunst und seines eigenen Interesses besitze, sich eine solche Prachtvorstellung entgehen zu lassen.

In der italienischen Oper wurde die »Cenerentola« wieder aufgenommen, ein schlimmer Abend, an dem sich Rossini's Musik nicht besonders tapfer gehalten hat. Die Aufführung war sicher eine sehr ordinäre, aber nicht weniger hat es sich bis zur Evidenz herausgestellt, dass auch die Partitur selbst viel verloren hat. Es ist eben eine durchaus nach bestimmten Mustern und Formeln gemachte Musik, die sich geschickt dem Geschmacke ihrer Zeit anschmiegt und die deshalb auch in der Epoche wirken musste, in welcher Cimarosa den Ton angab. Das Publikum wollte damals den italienischen Buffo, wie es später den Pariser wollte. Die Geschichte bleibt immer dieselbe; wir suchen und goutiren im Theater nur das, was dem gleicht, das wir Tags vorher applaudirt hatten. »Beeilen sie sich, dieses Mittel anzuwenden, so lange es wirkt«, heisst: beeilen sie sich, dieser Musik nachzugehen, so lange sie in der Mode ist, denn sie wird an dem Tage aufgehört haben schön zu sein, an welchem die Mode wechselt. Mit dem »Barbier von Sevilla« ist es freilich etwas ganz anderes; im »Barbier« ist das Genie, die Flamme, das zwanzigste Jahr, kurz alles was man will, nur nicht das System, die Schule. Will man eine recht orthodoxe Buffo-Oper, so nehme man den »Barbier« von P a ë s i e l l o; der von Rossini widerstreht den Grundbedingungen der Haltung, während es sich »Cenerentola« zur Pflicht macht, denselben zu genügen. Mit flüchtiger Hand hingeworfene Durchzeichnungen, Wiederholungen ohne Ende, und welch eine erhabene Abwesenheit jeder Logik! Ein ganz französisches Werk, dessen die komische Oper mit Unrecht seit Jahren nicht gedenkt, ist die »Cendrillon« von N i c o l o I s o u a r d, die an Natürlichkeit, Colorit und Verständniss des Gegenstandes hundertmal mehr werth ist. Einstmals im Feuer des Gefechtes war der alte Berton freilich ganz in seinem Rechte, als er in diesem Punkte die Ueberlegenheit des französischen Meisters proclamirte, was jedoch den Autor des Montano und seine Gevatter nicht abhielt, bei jener Schilderhebung gegen den alles überfluthenden Rossinismus masslos zu fabeln. Man muss übrigens doch anerkennen, dass jene Fanatiker nicht immer blos Unsinn predigten und dass unter ihren Invectiven sich öfters Kritiken vorfinden, welche die Zeit als volle Wahrheiten erprobt hat. — Der Aufführung der »Cenerentola« mangelt alles Anziehende. Ohne den Prinzen Ramiro, einen wahren Feentenor, wäre es wohl noch auszuhalten. Herr Delle-Sedie, immer weniger bei Stimme, doch seinen ausgezeichneten Stil behauptend, und der stets muntere Herr Zucchini singen der eine den Dandolo, der andere den Don Magnifico, und ihr Duett im zweiten Acte, jenem im Matrimonio genau nachgeschrieben, bewirkt, dass man sich einen Augenblick der heiteren Aufregungen der Vergangenheit erinnert. Was Frl. Bellocca betrifft, so besitzt sie nicht die nöthige Virtuosität für solche Leistungen. Wenn auch graziös, aber ohne die gehörige Bedeutsamkeit in einer Rolle, in der die grössten Sängerinnen der Reihe nach sich versucht haben, verunglückte sie in dem Rondo des Finale vollends.

Lieben sie H ä n d e l? Manchmal ist das sehr mühselig; aber man lasse sich nicht entmuthigen, man überwinde die Beschwerlichkeiten der Reise, erklimme die Gipfel, und welches Schauspiel, welcher Horizont eröffnet sich zeitweise: *templa quam splendida!* In den Concerten von Bourgault-Ducoudray hatte uns das »Alexanderfest« Geschmack an dieser Musik beigebracht. Der »Messias«, dreimal in dem Circus der Champs-Elisée aufgeführt — und zwar sehr anständig im Verhältnisse zu den Mitteln, über welche wir in Frankreich verfügen — der »Messias« hat diesen Geschmack in Bewunderung umgewandelt. Die Ouvertüre, das Alleluja sind wahre Wunder. Dieser Meister führt Riesen-Hiebe; wenn er mit seinen Vocalisen, seiner Scholastik und all dem Rococo fertig ist, von dem sein Stil strotzt, wenn ihn die Begeisterung erfasst und er seine schwere Perrücke vom Berge herabschleudert, dann ist es schön wie »Athalia«, ja noch schöner! Die Leute, welche sich seiner Propaganda widmen, leisten dem Publikum einen grossen Dienst; der Minister ernennt sie gewöhnlich gern zu Beamten der Academie. Ich meine aber, sie verdienten zugleich eine Subvention, denn die grosse Masse strömt nicht ohne weiteres diesen exotischen Festvorstellungen zu. Wir sind hier weder in London, noch in Manchester oder Dublin, wo in gewissen Perioden regelmässig jene zugleich religiösen und musikalischen Kundgebungen sich wiederholen, welche dort überall erleichtert sind durch geräumige für diesen Zweck von vorn herein bestimmte Säle, sowie durch die Anwesenheit eines immensen Personales von Chören und Solisten. Bei uns muss sich erst der Erfolg befestigen und der Ruf ausbreiten. Unterdessen wachsen die Kosten an. Bedenkt man wohl die Auslagen, welche die Initiative solcher durch die unglückliche Liebe zur grossartigen Kunst veranlasster Unternehmen verursachen: die Aufbringung eines Orchesters, der Chöre und Solisten, die Miethe eines Saales, die Aufstellung einer Orgel! Hernach beginnt die Arbeit der Proben, und alles das kostet viel Geld. Sodann erfolgt die Hauptaufführung vor dem Publikum, welche niemals so viel einträgt, als sie kostet. Und wenn der Ausfall der Bewunderung ein sehr bedeutender ist, so kommt nach dieser ersten Anhörung eine zweite, dritte, das Publikum und die öffentliche Meinung applaudiren, sie begeistern sich immermehr, und der Organisator solcher Vergnügenszüge fährt fort sich zu ruiniren. Herr Lamoureux, eines der ältesten und tüchtigsten Mitglieder der Concert-Gesellschaft, hat sich diesen Beruf erwählt. Seit Jahren sehen wir ihn die Namen der grossen Meister predigen. Besitzt er wirklich in seiner Seele das naive Vertrauen und den Mysticismus des Herrn Bourgauld-Ducoudray, der »doctor Seraphicus« dieser göttlichen Wüsteneien? Es ist uns unbekannt; aber Herr Lamoureux hat den seltenen Vortheil, ein Vermögen zu besitzen, das ihm gestattet, auf seine Kosten den guten Kampf zu kämpfen. Diesmal zum Beispiel hat der Künstler für einige zwanzigtausend Francs, welche die Unternehmung ihn gekostet haben dürfte, sich die seltene Ehre verschafft, der erste gewesen zu sein, der das französische Publikum mit einem Meisterwerke bekannt ge-

macht hat, was immerhin keine verlorene Mühe ist, wenn man den Taktstock zu führen hat. Eines Morgens wird Herr Lamoureux, der neulich im Conservatorium des Herrn Deldevez Stelle vertrat, als Chef des Orchesters der Concert-Gesellschaft aufwachen, und wir fügen hinzu, dass ihm denn nur dasjenige zu Theil geworden, was er verdient.

In dem hierauf Folgenden giebt Lagenevais allbekannte und zum Theil unwahre Anekdoten aus Händel's Leben wieder, die wir hier abzudrucken wohl unterlassen können. *Die Red.*

Im Gaîté-Theater neigten sich die Vorstellungen der »Jeanne d'Arc« ihrem Schlusse zu, und wenn wir bisher von der Musik des Herrn Gounod zu sprechen uns versagt haben, geschah es nicht deshalb, weil wir von derselben gering denken. Die Partitur enthält immerhin auch etwas Anderes als Trivialitäten und Gemeinplätze, welche des Musikers, der das Kirchweihfest im »Faust« geschrieben hat, kaum würdig wären. Im ersten Augenblicke wird man etwas herabgestimmt durch die Gewöhnlichkeit der Motive und den Mangel an Erfindung; aber wenn man weiter forscht, zwischen den Zeilen liest, und von dem befremdlichen für das Publikum der Boulevards bestimmten und auf Beifall ausgehenden Theil des Werkes absieht, so findet man wirklich im Stile eine grosse Hinneigung zur Manier Händel's, mit dem der Autor während seines Aufenthaltes in England von Tag zu Tag sich vertrauter gemacht hat. Vielleicht beruht dies aber auch nur auf einer Illusion, und die Idee wäre nicht aufgetaucht, wenn wir nicht den Abend vorher, an dem wir zur »Jeanne d'Arc« gingen, den »Messias« gehört hätten. Was nun auch an diesem Eindrucke Schuld sein mag, ich gebe ihn wieder als ehrenvoll für Herrn Gounod, der besser als irgend Jemand weiss, was für einen unerschöpflichen Fond von Musik der alte Händel einem Componisten unserer Zeit zur Ausbeutung gewährt. *L. v. St.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Das Musikfest in Zürich.

In letzterer Zeit, vom 12. bis 16. Juli, wurde hier ein Musikfest abgehalten, welches in Anbetracht der vielen und zum Theil grossartigen Vorbereitungen und den daraus entsprungenen Erfolgen weiteres Interesse in Anspruch zu nehmen, sich das Recht erworben hat.

Das Fest nahm seinen Anfang mit der Vorführung einer für diesen Zweck preisgekrönten Cantate: »Niklaus von der Flüh«, componirt von *Rauchenecker*. Wir verhehlen nicht, dass wir gegen das Ausschreiben von Gelegenheitscompositionen sind, in der Meinung, dass hierdurch nie etwas einem würdigen Musikfeste Entsprechendes zu Tage gefördert wird; denn Componisten mit echten Principien sind gegen jede ihnen von aussen her octroyirte Gelegenheitsarbeit. Es bewahrheitete sich dieser Grundsatz hierselbst durchaus, denn obige Cantate, obwohl äusserlich geschickt instrumentirt, entbehrt der dem ganzen Feste entsprechenden würdigen Tiefe, sowie einer durch Originalität wirksam erhebenden Frische. Wir kennen bessere Arbeiten dieses nicht unbegabten Componisten, aber diese trägt den Stempel der Flüchtigkeit, welche sich namentlich im Chorsatz und zwar in fehlerhafter Declamation etc. zeigt. Freilich bietet die textliche Unterlage für musikalisch edlen Ausdruck wenig Anregung und es ist der Erfolg dieser Composition im Ganzen nur als derjenige äusserlicher Achtung zu bezeichnen.

Hatten in Bezug auf die Einleitung des weiterhin sich durchaus gelungen abwickelnden Festes die betreffenden Preisrichter offenbar zu viel Nachsicht geübt, so wurden wir umsomehr durch die weiteren Vorführungen entschädigt.

Das erste Concert brachte das »Triumphlied« von *Brahms*; *Schumann's* Faustmusik dritter Theil und die Neunte Symphonie von *Beethoven*, drei gewaltige Aufgaben, namentlich für den hier sehr zahlreich vertretenen Chor. Das »Triumphlied« gehört unstreitig zu den markigsten Compositionen der Neuzeit. Gesunde Männlichkeit, dem Inhalte des Textes aufs Vollkommenste entsprechend, eine natürlich durchgeführte, auf Händel-Bach'scher Basis modern ausgesprochene Polyphonie, festgegliederte und monumental in ihren Verhältnissen sich aufbauende Satzbildung, dies Alles durchwirkt mit dem Hauche hoheitlichen Geistes sind die edlen Eigenschaften dieses strahlenden Werkes. Der Erfolg unter Brahms' Meisterleitung war bei fleissigster Vorbereitung im Chor und Orchester, abgesehen von dem ungünstigen Bau der Tonhalle und der mitunter misslichen Stimmung in den Bläsern ein grosser. *Schumann's* Faustmusik, sowie die Neunte Symphonie legten Zeugniss ab des sorgfältigen Studirens derselben von Seite der musikalischen Direction (Hegar). Die Chöre von hier haben in letzten Jahren und namentlich in Anbetracht ihrer diesjährigen Leistungen ersichtliche Fortschritte gemacht, ein sehr zu schätzendes Verdienst Hegar's. Frische, Sicherheit und fleissiges Eingehen in den Inhalt der Aufgaben sind ihre hervorzuhebenden Eigenschaften. In der Neunten Symphonie störten uns die theilweise unrein wiedergegebenen, so unübertrefflich duftig gedachten Zwischensätze der Holzbläser, sowie der namentlich hier etwas unschön auftretende Klang in den Trompeten. Das Tempo hätten wir im ersten Satze im Hinblick auf das Gelingen der, Beethoven ganz eigenen, trotzigen Gedankenaussprüche darin, einen Grad pulsirender gewünscht. Unter Anderem dürften die schmerzlich bangen Accentuirungen der betreffenden Motive etc. auch ein wenig sprechender gegeben worden sein. Leider ist die Erfüllung der grossen Anforderungen, welche die Neunte Symphonie bei ihrer gedanklichen Tiefe fordert, bei nur einer Generalprobe, in welcher sich das erste Mal alle herbeigezogenen Orchesterkräfte vereinigen, ein Ding der Unmöglichkeit, und wollen wir nicht weiter hierauf eingehen. Wir zollen aber in Anbetracht dieser ausgesprochenen, unübersteiglichen Schwierigkeiten, der allgemeinen Vorführung der Neunten Symphonie im Uebrigen unsere wärmste Anerkennung.

Den zweiten Tag füllte *Händel's* »Josua« aus. Die Soli waren vortrefflich durch Frau Peschka-Leutner, Frl. Kling, Herrn Vogl und Herrn Hill besetzt, Künstlerkräfte, deren bedeutende Leistungen hinlänglich gewürdigt sind. Genannte Aufführung ist von Seite des Chors namentlich als eine recht gelungene zu bezeichnen.

Zum Schluss des Festes wurden uns neben *Schumann's* lebendig sprudelnder B dur-Symphonie, vornehmlich neue Lieder von *Brahms* (erschienen bei J. Rieter-Biedermann) geboten; der Componist begleitete Vogl am Clavier. Es wurden diese, sich durch natürlich-edlen Ausdruck auszeichnenden Lieder von Vogl mit entsprechend trefflicher Auffassung erfolgreich wiedergegeben. Dasselbe wäre zu sagen von Frau Peschka-Leutner, Frl. Kling und Herrn Hill in ihren Vorträgen von Schumann'schen und Franz'schen Liedern. Besonders erwärmte Hill durch vorzügliche geistige Auffassung. Prof. Wilhelmj endlich bot mit collegialer Liebenswürdigkeit ein Violin-Concert von *Hegar*, eine Composition, welche anmuthende Stellen mit unterlaufen lässt, die aber auf den gewählteren Hörer wegen ihres Mangels an Selbständigkeit und ihres Phrasenbeiwerks keinen bleibenden Eindruck hinterlassen kann. Wilhelmj trug jedoch dieses Stück, sowie eine Chopin'sche Transcription etc. mit gewohnter meisterlicher Virtuosität, überraschender Sicherheit und edlem Vortrag erfolgreichst vor. Ausser Brahms kam von neueren Meistern nur *Wagner* zu Gehör und zwar dessen Einleitung zu »Lohengrin«. Ausführung und Auffassung derselben sagten uns weniger zu, und hatte diese Vorführung nicht den gleichen Erfolg, wo wir diese Composition schlagendster Originalität mit ihrem zauberischen Sagenschleier dem Inhalte nahekommend vorführen hörten. Eine planvoll ökonomische und psychologisch sich entwickelnde Ausarbeitung in der Vorführung dieses Werkes musste man vermissen, auch beeinträchtigten einige sich nicht unterordnende Geiger die durchsichtige Zartheit der Gedanken.

Für alle Concerte war das hiesige Orchester durch lauter gute Kräfte aus Leipzig, Wiesbaden, Dresden etc. nach allen Bedürfnissen hin mehr als dreifach verstärkt, so dass 105 Musiker das Podium beherrschten. Auf diese Weise wurden die Schwächen des hiesigen Orchesters vortheilhaft bedeckt. Trotzdem war die Klangwirkung dieser combinirten Körpermassen nicht durchgreifend genug, und wir freuen uns, gehört zu haben, dass eine, unserseits schon vor Jahren angeregte und sachlich begründete Verbesserung akustischer Erfordernisse in der Tonhalle nunmehr ernstlicher ins Auge gefasst werden soll.

Indem wir uns befleissigten, ebenso Lob als nothwendigen Tadel am richtigen Orte walten zu lassen, können wir nicht verschweigen, dass das Züricher Musikfest in seiner Totalität einen durchaus harmonischen Charakter bewahrte, und dass in der Hauptsache ein grosses, wenn auch mit vielen Opfern verknüpftes Verdienst aller derer in die Augen springt, welche mit Ausdauer daran gearbeitet haben, denn durch die für hiesige Verhältnisse gewiss grossartige Form dieses Musikfestes wurde Viel dazu beigetragen, um allgemeineres Interesse für hiesige unermüdliche Bestrebungen wachzurufen und wahre Liebe für echte Kunst weiterhin zu verbreiten. Ein ganz ausserordentlicher Besuch belohnte die aufopfernden Anstrengungen aller derjenigen, welche zum ganzen Gelingen des Festes beitrugen. Die äusserlichen Anordnungen zu diesem Musikfeste erwiesen sich in allen Theilen als vortrefflich und der thätige Vorstand für diesen

Theil verdient ungeschmälerte Anerkennung. Wir wünschen, dass diejenigen Früchte, welche zum Gedeihen hiesiger Bestrebungen nothwendig erscheinen, nicht ausbleiben, und dass das hiesige Musikfest Veranlassung sei, die vielen reichen Quellen Zürichs zu öffnen, welche hinreichende Mittel spenden können, um ein festes, einheitliches, mit bleibenden und guten Kräften sich aufbauendes Orchester, die Grundlage aller guten Musikproductionen, zu begründen. Hiermit sei die erste öffentliche Anregung zur Erreichung regelmässiger Subventionen für den geordneteren Ausbau musikalischer Bestrebungen Zürichs gethan! *Schulz-Beuthen.*

✱ **Halle.** In den Tagen vom 25.—27. Juli tagte hier die durch den Allgemeinen deutschen Musikverein veranstaltete Tonkünstler-Versammlung. Am 25. wurde in der Marktkirche *Berlioz'* »Requiem« und ein Gebet für Männerchor von *Max Seifritz* aus Stuttgart aufgeführt, am 26. *Liszt's* Faust-Symphonie (Leipziger Gewandhausorchester unter Seifritz' Leitung); Violinconcert von *Alb. Dietrich* (von Lauterbach gespielt), Clavierconcert von *Raff* (Frau Fichtner-Erdmannsdorfer) und *Brahms'* »Rinaldo«; am 27. *Raff's* C moll-Trio, Cello-Sonate von *Saint-Saens*, und Lieder von *Liszt*, *Brahms*, *Franz*, *Lessmann* u. Anderen. Abends beschloss ein geistliches Concert im Dome zu Merseburg das Fest. — Bei der geschäftlichen Conferenz am 26. wurde der Antrag des Dr. Langhans, ein Gesuch an den Preussischen Landtag um Einführung der Collegial-Verfassung an der Hochschule für Musik zu Berlin zu richten, einstimmig angenommen.

✱ Auszeichnungen:
Herrn Musikdirector Albert Tottmann zu Leipzig wurde vom König von Bayern in Anerkennung seiner schriftstellerischen Thätigkeit der Titel »Königl. Professor« verliehen.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. **30.** *L. Escudier*: La Musique inutile. — *P. Lacome*: La préface de »Tarare«. II. — *B. Jouvin*. L'Esclave, opéra de Membrée. — *H. Cohen*. Les concours à huis clos et les concours publics.

The Athenaeum. Nr. **2439.** Her Majesty's Opera. M. Membrée's »Esclave«.

Blätter, Flieg., f. kath. K.-M. Nr. **7.** *F. Witt*: Histor. Studien. (Aus d. Echo.) — *L. K.*: Theater u. Kirche. — Berichte.

Boccherini. Firenze. Nr. **7.** Considerazioni sul bello Musicale, Memoria del Prof. *Baldassarre Gamucci*. (Contin.)

The Choir. Nr. **400.** Chappell's History of Music. (Art and Science.) Vol. I. — The Tonic Sol-Faists and the Government Inspector (John Hullah). — The musical education of the Blind. — Strakosch interviewed.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. **31.** *Giulio Roberti*: Il canto corale. (Atti dell' Acc. del R. Ist. Mus. di Firenze.) — La Musica per telegrafo. — Varietà. Rivista Milanese. Corrispondenze.

I Lunedi d'un dilettante. Napoli. Nr. **24.** *E. Falucci*: Balfe. — *Vinc. Ferliti*: Bellini e i natali della Norma. Autobiografica narrativa confidenziale della 2ª rappresentazione.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. **31.** *M. Ehrenfried*: Nohl's Beethoven, Liszt, Wagner, bespr. (Forts.) — *G. Dullo*: Ueber Tonmalerei. (Forts.) — Recensionen (Schubert's nachgel. Lieder Neue Folge; Kothe's Abriss der Musikgesch.; Brosig's Handbuch f. d. Unterricht in der Harmonielehre). — Nr. **32.** *M. Ehrenfried*: Nohl's Beethoven, Liszt, Wagner, bespr. (Forts.) — *G. Dullo*: Ueber Tonmalerei. (Forts.) — Recensionen (H. Küster, Populäre Vorträge. 3. Cyklus. Ueber den Toninhalt, von H. Dorn, u. A.).

The musical Standard. Nr. **521.** The Military School of Music.

Zeitschrift, Neue, f. Musik. Nr. **31.** Die Tonkünstlerversammlung in Halle am 25., 26. u. 27. Juli. Erster Tag. — *Rich. Pohl*: Die Entwicklung u. Bestimmung der Oper. (Forts.) — Recensionen.

Kritiken erschienen über:

Bischoff, Biographie des Troubadour Bernhard von Ventadorn. (Von Stengel: Jenaer Litztg. **28.**)

Grein, Alsfelder Passionsspiel, mit Wörterbuch. (Von Wilken: Gött. gel. Anz. **23.**)

Lüders, die Dionysischen Künstler. (Von Sauppe: Gött. gel. Anz. **24.**)

Stimming, der Troubadour Jaufre Rudel. (Von Stengel: Jenaer Litztg. **28.**)

Il Convegno. Raccolta mensile di studi critici e notizie. Milano. Anno II. vol. III. fasc. V. VI. 1874. *J. Macagno*: La scienza dell' armonia, quale risulta dai recenti lavori di H. Helmholtz.

Europa. Nr. **30.** Das Händelfest im Crystal Palace.

National-Zeitung (Berlin). Nr. **273** u. **285.** 16. und 23. Juni. *O. Gumprecht*: Richard Wagner's Tristan und Isolde.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Chappell. — The History of Music. (Art and Science.) Vol. I. From the earliest records to the fall of the Roman Empire. With explanations of ancient systems of music, musical instruments, and of the true physiological basis for the science of music, whether ancient or modern. By *W. Chappell*, T. S. A., Author of »A History of the ballad literature and popular music of the olden time«. London: Chappell & Co. and Simpkin & Marshall. (1874.) 8⁰. LXXXIX, 403 pp. cloth Price 16 s. Subscribers 12 s. (Dieses reich ausgestattete Werk wird acht Bände umfassen; der zweite unter der Presse befindliche Band bringt die Geschichte der hebräischen Musik von Christian D. Ginsburg.)

Dannehl. — Beiträge zur Geschichte des deutschen geistlichen Liedes von *G. Dannehl*. (Programm des Progymnasiums zu Sangerhausen.) gr. 4⁰. 27 S.

Jahres-Bericht der Horak's Wiedener und Mariahilfer Klavierschule. Schuljahr 1873—74. Wien, Verlag des Institutes 1874. gr. 8⁰. 48 S. (Enthält: 1) Beethoven als Techniker. Eine ästhetische Skizze von Dr. *Theodor Helm*; 2) Ueber die Pflege des Chorgesanges an der Horak'schen Clavierschule, von *Rudolf Weinwurm*; 3) Kurze Uebersicht der musikgeschichtlichen Vorträge 1873—74. Von Prof. Dr. *Ed. Schelle*; 4) Das musikalische Virtuosenthum und Ignaz Brüll. Eine Skizze von *Friedrich Elbogen*; 5) Statistik, Statuten.)

Op. 10. *Wallenstein.* **Sinfonisches Tongemälde.**
Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten. Seiner lieben Frau gewidmet. 1867. 3 Thlr. 10 Ngr.
Daraus separat:
Nr. 3. *Wallenstein's Lager.*
Partitur. 1869. 1 Thlr. netto.
Stimmen. 1869. Cplt. 3 Thlr. 20 Ngr.
Clavierauszug zu vier Händen. 1868. 25 Ngr.
Clavierauszug zu 2 Händen. 1869. 25 Ngr.

Op. 13. **Tarantella** für Pianoforte zu vier Händen. Seinem Freunde Johnie in Wien. 1867. 22½ Ngr.

Op. 14. **Praeludien in Etudenform** für Pianoforte. Der königl. Musikschule in München gewidmet. 1868.
Heft I. (Nr. 1. Maestoso. Nr. 2. Allegro deciso. Nr. 3. Allegretto amabile. Nr. 4. Andantino. Nr. 5. Poco allegro. Nr. 6. Con moto. Nr. 7. Danza capricciosa. Nr. 8. Allegretto con leggerezza. Nr. 9. Con moto, ma tranquillo. Nr. 10. Capriccio. Nr. 11. Andantino espressivo. Nr. 12. Alla siciliana, adagio.) 1 Thlr. 5 Ngr.
Heft II. (Nr. 13. Duettino. [Andante espressivo.] Nr. 14. Larghetto. Nr. 15. Andante e dolce sognando. Nr. 16. Vivo e feroce. Nr. 17. Andantino. Nr. 18. Mit rhythmisch verschiedener Betonung. A. Feroce e marcato. B. Legato e tranquillo. Nr. 19. Notturno. Nr. 21. Andantino cantabile. Nr. 22. Passacaglia. Nr. 23. Non troppo allegro, ma con passione. Nr. 24. Gavotte.) 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 15. **Duo** (A moll) für zwei Claviere. (I. Allegro alla breve. II. Canon a due. III. Finale. Herrn Prof. Ign. Moscheles in Hochachtung. 1866. 2 Thlr. 15 Ngr.

Op. 16. **Stabat Mater** für Chor, Soli und kleines Orchester. (Nr. 1. Chor: »Stabat mater dolorosa«. Nr. 2. Arie für Sopran: »Quis est homo«. Nr. 3. Ensemble: »Eia mater, fons amoris«. Nr. 4. Duett für Tenor und Bass: »Fac me vere«. Nr. 5. Schlusschor: »Fac me plagis«.) Dem Freiherrn Karl von Perfall gewidmet. 1868.
Partitur 3 Thlr. 15 Ngr.
Solostimmen cplt. 7½ Ngr.
Chorstimmen cplt. 20 Ngr.
Orchesterstimmen cplt. 3 Thlr. 15 Ngr.
Clavierauszug mit Text 1 Thlr. 20 Ngr.

Op. 18. **Ouverture** zu Shakespeare's *Die Zähmung der Widerspänstigen* für Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. Meinem Freunde E. W. Fritzsch. 1869. 25 Ngr. (Orchesterpartitur und -Stimmen erscheinen demnächst.)

Op. 19. **Toccatina** für Pianoforte. Herrn Capellmeister C. Reinecke in Hochachtung gewidmet. 1869. 12½ Ngr.

Op. 20. **Die sieben Raben**, Oper in 3 Acten von F. Bonn. Seiner Königlichen Hoheit Karl Alexander, Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach in tiefster Ehrfurcht.
Clavierauszug mit Text vom Componisten. 1869. 8 Thlr.
Daraus separat:
Vorspiel. 20 Ngr.
Recitativ und Lied: »So kehrst du wieder, stiller Herbst«. 7½ Ngr.
Arioso: »Hier träumt das arme Kind«. 7½ Ngr.
Recitativ und Spinnlied: »Dahin ist der Erscheinung gold'ne Pracht«. 7½ Ngr.
Recitativ und Arie: »O bitt'res Loos«. 7½ Ngr.
Lied: »Zum Walde lasst mich wieder eilen«. 5 Ngr.
Recitativ und Arie: »Bald ist sie mein, die Holde«. 10 Ngr.
Terzett: »Segne, Gott, den Bund der Treue«. 7½ Ngr.
Marsch. 7½ Ngr.
Scene und Arie im Kerker: »Es war ein schöner Traum«. 10 Ngr.
Vorspiel für Orchester zur Oper *Die sieben Raben.*
Partitur. 1868. 3 Thlr.
Stimmen. 1869. 3 Thlr.
Clavierauszug zu 4 Hdn. vom Componisten. 1869. 25 Ngr.

Op. 21. **Die Wasserfee**, Gedicht von H. Lingg, für vier Singstimmen oder kleinen gemischten Chor und Pianoforte. (»Endlos über Wasser hauchen Nebel«. Herrn Prof. Dr. W. H. Riehl in München. 1869. Partitur und Stimmen cplt. 1 Thlr.

Op. 22. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. (Nr. 1. Am Traunsee. »Schweigsam treibt mein morscher Eichbaum«, nach Heinr. v. Ofterdingen von V. Scheffel. Nr. 2. Die Nachtblume. »Nacht ist wie ein stilles Meer«, von J. v. Eichendorff. Nr. 3. Schön Rohtraut. »Wie heisst König Ringan's Töchterlein«, von E. Mörike. Nr. 4. Ingeborg's Klage. »Herbst ist nun«, nach E. Tegnér. 1869. 25 Ngr.

Op. 22. **Vier Gesänge.**
Daraus separat (1869):
Nr. 1. Am Traunsee. 10 Ngr.
Nr. 2. Die Nachtblume. 10 Ngr.
Nr. 3. Schön Rohtraut. 10 Ngr.
Nr. 4. Ingeborg's Klage. 10 Ngr.

Op. 23. **Fantasiestück** für Pianoforte. Herrn Hofcapellmeister Vincenz Lachner gewidmet. 1869. 20 Ngr.

Op. 24. **Vier Lieder des Gedächtnisses** für vierstimmigen Chor. (Nr. 1. »Staub bei Staube ruhst du nun«, Gedicht von Klopstock. Nr. 2. Wie sie so sanft ruh'n. »Wie sie so sanft ruh'n«. Nr. 3. »Media vita in morte sumus«, altes Kirchenlied. Nr. 4. »Wie wird mir dann, o dann mir sein«, Gedicht von Klopstock.) Herrn Professor Carl Riedel in Leipzig gewidmet. 1870. Partitur und Stimmen cplt. 1 Thlr.

Op. 25. **Lockung**, Gedicht von J. v. Eichendorff, für vier Singstimmen oder kleinen gemischten Chor und Pianoforte. (»Hörst du nicht die Bäume rauschen«.) Dem Gesangverein »Ossian« in Leipzig. 1869. Partitur und Stimmen cplt. 1 Thlr.

Op. 26. **Sieben Lieder** für eine mittlere Stimme mit Clavierbegleitung. (Nr. 1. Herbstlied. »Es ist die bunte Flur gebleicht«, von Karl Stieler. Nr. 2. Im Frühling. »Was in der Brust mir schlägt«, von J. Hemmer. Nr. 3. Mein Schatz ist eine rothe Ros'. »Mein Schatz ist eine rothe Ros'«, von R. Burns. Nr. 4. Träumen im Winter. »Ich träumte, du wärst bei mir«, von Ottilie Stieler. Nr. 5. Schilflied. »Drüben geht die Sonne scheiden«, von Lenau. Nr. 6. Ständchen. »Alles ruht«, von Aug. Tiedge. Nr. 7. Im Garten. »Ich poch' an deine Thüre«, von Halm.) Fräulein Hedwig von Pacher gewidmet. 1869. 25 Ngr.
Daraus separat (1869):
Nr. 1. Herbstlied. 7½ Ngr.
Nr. 2. Im Frühling. 5 Ngr.
Nr. 3. Mein Schatz ist eine rothe Ros'. 5 Ngr.
Nr. 4. Träumen im Winter. 5 Ngr.
Nr. 5. Schilflied. 5 Ngr.
Nr. 6. Ständchen. 5 Ngr.
Nr. 7. Im Garten. 5 Ngr.

Op. 27. **Sonate** (C moll) für Orgel. (I. Praeludium. II. Andante. III. Finale. Fuge.) Seinem Freunde Professor Dr. J. G. Herzog in Erlangen. 1869. 20 Ngr.

Op. 30. **Sieben Stücke** aus der Musik zu Calderon's *Der wunderthätige Magus* componirt und für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. (Nr. 1. Einleitung. Nr. 2. Justine. Nr. 3. Sturm. Nr. 4. Erstes Intermezzo. Nr. 5. Melodram und Geisterchor. Nr. 6. Zweites Intermezzo. Nr. 7. Sieg des Glaubens.) 1870. 2 Thlr.

Op. 31. **Fünf Lieder** für gemischten vierstimmigen Chor. 1870.
Heft I. (Nr. 1. Es glänzt die helle Mondennacht. »Es glänzt die helle Mondennacht«, Gedicht von K. Stieler. Nr. 2. Ein Stündlein wohl vor Tag. »Derweil ich schlafend lag«, Gedicht von E. Mörike. Nr. 3. Um Mitternacht. »Gelassen stieg die Nacht an's Land«, Gedicht von E. Mörike.) Partitur und Stimmen cplt. 17½ Ngr.
Heft II. (Nr. 4. Zum neuen Jahr. »Wie heimlicher Weise ein Englein leise«, Gedicht von E. Mörike. Nr. 5. Ein Tännlein grünet wo. »Ein Tännlein grünet wo«, Gedicht von E. Mörike.) Partitur und Stimmen cplt. 17½ Ngr.

Op. 33. **Präludium und Fuge** zum Concertvortrag. (Präludium. Fuge zu 3 Stimmen.) Herrn Anton Rubinstein gewidmet. 1870. 25 Ngr.

Op. 32. **Neun Stücke** aus der Musik zu Raimund's *Die unheilbringende Krone* componirt und für Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. (Nr. 1. Vorspiel. Nr. 2. Ewald's Traum. Nr. 3. Erstes Intermezzo. Nr. 4. Einleitung und Opfergesang im Tempel. Nr. 5. Zweites Intermezzo. Nr. 6. Tanz. Nr. 7. Drittes Intermezzo. Nr. 8. Marsch und Chor. Nr. 9. Schlussgesang.) 1870. 2 Thlr. 15 Ngr.

Op. 38. **Quartett** (Es dur) für Pianoforte, Violine, Bratsche u. Violoncell. (I. Allegro non troppo. II. Adagio. III. Menuetto. IV. Finale.) Herrn Prof. Dr. von Nussbaum in München dankbarst gewidmet. 1870. 3 Thlr. 20 Ngr.
—— Dasselbe im Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten. 1870. 2 Thlr.

Op. 50. **Das Thal des Espingo**, Ballade von Paul Heyse, für Männerchor und grosses Orchester. (»Sie zogen zu Berg, an den Bächen dahin«.) Dem Dichter der Componist.
Partitur. 1871. 1 Thlr. 15 Ngr.
Chorstimmen. 1871. Cplt. 20 Ngr.
Orchesterstimmen. 1871. 2 Thlr. 10 Ngr.
Clavierauszug mit Text, bearbeitet von J. N. Cavallo. 1872. 25 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin W., Regentenstrasse 18, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 19. August 1874. **Nr. 33.** IX. Jahrgang.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Frankreich.

Denkschrift, der Nationalversammlung überreicht von der Genossenschaft der Componisten.

(Schluss.)

III. Die Sociétés chorales und symphoniques.

Indem wir nun die Theaterfrage verlassen, gestatten Sie uns noch die Situation ausserhalb des Theaters in Betracht zu ziehen. Wir müsseu zunächst bestätigen, dass bis auf unsere Tage die durch den Staat gewährten Aufmunterungen den alleinigen Zweck hatten, die dramatische Musik zu entwickeln. Dieser Stand der Dinge scheint sich ändern zu wollen, und wir müssen unsere Dankbarkeit dafür zu erkennen geben. Seit einigen Jahren hat der Minister seine Aufmerksamkeit den Componisten auch zugewandt, welche sich anderen Zweigen der musikalischen Kunst gewidmet haben. Indem der Minister unter dem Titel der Aufmunterung den Symphonie-Gesellschaften, welche die Kammermusik pflegen, und den Chorvereinen, welche die religiöse Musik ausüben, Entschädigungen gewährte, hat er den Weg geöffnet, welchen wir Sie bitten mit uns einzuschlagen. Wir würden glücklich sein, wenn wir Sie vollständig und beharrlich dieses Princip der Entschädigungen acceptiren sähen, welche bis jetzt nur zufällig hier und da gewährt wurden. Alles lässt hoffen, dass der günstige Moment jetzt gekommen ist und die Regierung ist sich dessen ohne Zweifel bewusst, sintemal sie in Allem, was diesen Zweig der musikalischen Kunst berührt, Beweise ihres hohen Wohlwollens zu geben strebte.

Unsere Künstler haben überdies seit mehreren Jahren glänzende Proben ihrer Thätigkeit und ihres Könnens abgelegt. Die französischen Musiker haben es gezeigt, dass sie im Stande sind, nicht allein auf dem Gebiete der Oper, sondern auch auf anderen Gebieten der Musik Erfolge zu erringen; es sind in Paris und anderwärts Concertinstitute gegründet worden, die den Zweck haben, auf eigene Gefahr und Kosten die Symphonie und das Oratorium beim Volke populär zu machen; überall hören Sie jetzt die Kammermusik pflegen; Chorvereine sind allerwärts in Frankreich entstanden und durch sie wächst die Bildung von Tag zu Tag. In nicht allzu ferner Zeit glauben wir durch die Vereinigung dieser Vereine mit den Symphonie-Gesellschaften die Möglichkeit entstehen zu sehen, solche grossartige Musikfeste auch bei uns ins Leben zu rufen, wie sie schon seit lange den Ruhm der nordeuropäischen Länder ausmachen. Mit einem Wort, die Musik strebt sich immer mehr und mehr zu verbreiten. Wollen Sie, verehrte Herren Deputirte, ihr die Mittel an die Hand geben, sich in der erhabensten und besten Weise zu entfalten.

Die Regierung hat den Malern und den Bildhauern Rechte, Freistätten, Ausstellungen bewilligt, die ihre Existenz und den Fortschritt ihrer Kunst sichern. Wir möchten nun von ihr die Gewährung derselben Rechte und Erleichterung für die Componisten erbitten, die bisher allein deren entbehren mussten. Wir erwarten von ihrer freigebigen Sorge für die Künste auch einen grossen Saal, in welchem die erhabenen Werke unserer grossen Meister wie die neuen Compositionen mit dem Glanze der Ausführung zu Gehör gebracht werden könnten, auf den sie ein Anrecht haben. Die Malerei und die Bildhauerei haben prachtvolle Gebäude zu ihrer Verfügung, würdig der Wunderwerke, welche sie in sich bergen; wir verlangen einen Concertsaal, welcher der Stadt Paris und Frankreichs würdig ist, damit die Künstler, welche sich der Aufführung der Meisterwerke unterziehen, nicht mehr nöthig haben, sich einer Reitbahn zu denselben zu bedienen; mit einem Wort einen Saal, wie er allerorten existirt, wo man in rechter Weise für die Hoheit und die Würde der musikalischen Kunst Sorge trägt.

Wir wünschten, dass die wahre edle Kunst, die Kunst, welche tröstet und erhebt, kämpfen könnte gegen die falsche Kunst, welche schädigend wirkt, wovon wir tagtäglich die Beispiele sich mehren sehen; gegen die Kunst, welche Sie selbst, verehrte Herren Deputirte, so oft und gerechterweise verurtheilt haben, und welche nichts anderes vermag, als nur den Geist verwirren und in falsche Richtung zu bringen, wie auch die Sitten des Volkes zu verderben. Die Musik hat — und dies werden Sie zugestehen — ebenso wie die Malerei und die Bildhauerei ihre Meisterwerke aufzuweisen, deren Kenntniss unerlässlich für den Fortschritt in der Kunst, für die Erziehung und die sittliche Veredlung des Volkes, und es ist von höchstem Interesse, sie zu fördern und zu verbreiten. Um diesen Zweck zu erreichen, kommen wir mit der Bitte, dass zu Gunsten der symphonischen und der Chor-Werke ein jährlicher Unterstützungsfonds von 100,000 Fres. gegründet werde.

Dieses sind die Vorstellungen, welche wir Ihnen im allgemeinen Interesse der Musik und der Musiker zu unterbreiten uns die Ehre gaben. Diese Betrachtungen, dargelegt von Fachmännern, welche die von ihnen vertretene Sache gründlich erwogen haben, sind uns als Ihrer Aufmerksamkeit werth erschienen. Ueberzeugt von Ihrer Fürsorge, Ihrem Gerechtigkeitssinn, von Ihrer Liebe zu Allem, was schön, und folglich auch zu dem, was gut ist, erwarten wir mit Vertrauen Ihre hohe Entschliessung.

Genehmigen Sie, verehrte Herren Deputirte, den Ausdruck unserer Dankbarkeit und höchsten Ehrerbietung.

Paris, den 22. Juni 1874.

Der Präsident der »Société des compositeurs de musique« für das Jahr 1874.
A. E. Vaucorbeil.
Die Mitglieder und Ehren-Präsidenten:
Ambroise Thomas, Henri Reber, Félicien David, Victor Massé.
(Es folgen noch die Namen von 79 Componisten.)

Nach den Verhandlungen der Nationalversammlung wurde das Budget für die subventionirten Theater und das Conservatorium der Musik für das Jahr 1875 auf die Summe von 1,604,000 Frcs. festgestellt. Diese Summe vertheilt sich: Grosse Oper 800,000 Frcs.; Pensionscasse der Oper 20,000 Frcs.; Théâtre-Français 240,000 Frcs.; Opéra-Comique 140,000 Frcs.; Théâtre-Lyrique 100,000 Frcs.; Odéon 60,000 Frcs.; Conservatorium und die Nebenanstalten in der Provinz 220,000 Frcs.; dem Conservatorium zu Dijon wurden 4000 Frcs. als neue Subvention zugewiesen; unter Titel »Diverses« 20,000 Frcs. Das Théâtre-Lyrique hat demnach seine Subvention wieder erhalten und wird seine Vorstellungen im Saal Ventadour geben; die italienischen Vorstellungen unterbleiben im kommenden Jahre.

Johann Josef Fux,
Hofcompositor und Hofkapellmeister.

Eine Biographie von Dr. Ludwig Ritter von Köchel.

[Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. Mit einem Bildnisse und zwei Facsimile. Mit Unterstützung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Wien, Alfred Hölder (Beck'sche Universitäts-Buchhandlung) 1872. gr. 8°. XIV und 584 S., nebst einem thematischen Verzeichniss der Compositionen von J. J. Fux, mit Register und Nachträgen 187 S. Pr. 5 Thlr.]

Das vorliegende umfangreiche Werk ist eine gewissenhafte Untersuchung über das Leben des berühmten Kapellmeisters Joh. Jos. Fux. — Mit nicht geringen Schwierigkeiten hatte der Verfasser zu kämpfen, da leider nur äusserst spärliche Nachrichten über Geburtsort, Geburtsjahr und selbst über die späteren Lebensverhältnisse des berühmten Mannes auf uns gekommen sind. Da, wo Fux selbst einen näheren Bericht über sein Leben hätte hinterlassen können, hat er es nicht gethan, nämlich in Mattheson's »Ehrenpforte« und zwar aus dem Grunde, weil er kurz vorher mit diesem aufgeblasenen, alles tieferen musikalischen Wissens entbehrenden Autodidakten in einen höchst unwürdigen Streit gerathen war. Das ganze Benehmen Mattheson's war in dieser Angelegenheit so plump, anmaassend und unverschämt, dass Fux das Ansuchen Mattheson's um genauere Nachrichten über seine Lebensverhältnisse in einem Briefe mit folgenden Worten ablehnte: »Ich könnte »viel vortheilhaftiges für mich von meinem Aufkommen, unter»schiedlichen Dienstverrichtungen überschreiben, wenn es »nicht wider die Modestie wäre, selbst meine Elogia hervor»zustreichen. Indessen seie mir genug, dass ich würdig ge»schätzt werde, Caroli VI. erster Kapellmeister zu sein.« So blieb die musikalische Welt, einige wenige nicht beglaubigte Anekdoten abgerechnet, in gänzlicher Unkenntniss über das Leben dieses würdigen Mannes und des grössten Theiles seiner Werke, so dass Fux in dieser Rücksicht zu den Verschollenen zu zählen war.

Mit vieler Mühe und Arbeit ist es unserm verdienstvollen Verfasser gelungen, den Geburtsort des Jos. Fux mit Sicherheit und sein Geburtsjahr annähernd festzustellen, so wie aus seinem späteren Leben manche Begebenheit von Bedeutung mitzutheilen. Ich glaube, es wird für die Beurtheilung dieser so fleissig und gewissenhaft ausgearbeiteten Untersuchung das beste sein, wenn ich hier den Verfasser selbst reden lasse und den hierauf bezüglichen Theil der Vorrede wörtlich mittheile. Es heisst dort S. VI: »Auf die dürftigsten Nachrichten beschränkt, ohne »sichergestellten Ort seiner Geburt so wie des Jahres dersel»ben, ja sogar seines Todesjahres, galt es auf gut Glück mit »der Forschung zu beginnen. Die leitende Betrachtung, Fux »müsse in Wien gestorben sein und wahrscheinlich ein Testa»ment zurückgelassen haben, führte zu einem ersten folgen»reichen Ergebnisse. Ueber mein Anpochen öffnete mein viel»jähriger bewährter Freund Josef Laimegger die Pforten »des ihm anvertrauten Archives des k. k. Landesgerichtes in »Wien und legte mir das gehoffte Kleinod vor, welches der »Keim aller weiteren Forschungen ward. Durch das von Fux »eigenhändig geschriebene Testament (abgedruckt als Beilage I, 5 S. 287) »ward klar, dass Fux verheuratet aber kinderlos war »und Wittwer geworden, dass er nebst anderen Geschwistern »einen Bruder Peter gehabt habe, dass es ein Fuxisches Haus »zu Hirtenfeld bei St. Marein bei Pickelbach gebe und noch »anderes mehr. Eine so ergiebige Quelle für weitere Forschun»gen war kaum zu erwarten. Zuerst wurde nun durch Zu»schrift des freundlichen Pfarrers Knor in St. Marein bei Pickel»bach die Existenz der Familie Fux in jener Gegend sichergestellt »und ein noch lebender Enkel des Peter Fux angekündigt. Eine »Reise nach St. Marein war die unmittelbare Folge dieser Aus»künfte: die dortigen Tauf-, Trauungs- und Sterberegister »boten die Möglichkeit, den Stammbaum der Familie Fux zu»sammenzustellen, wie er hier S. 3 abgedruckt ist. Der im »November 1870 noch lebende 94jährige Johann Fux, ein »wohlhabender Bauer in Obergogitsch, konnte sich ihres Fami»liengeburtshauses n. 50 in dem nahen Hirtenberg, dann eines »Verwandten wohl erinnern, der mit anderen Musicanten auf einem »Bilde abgemahlet war, ferner einer Verwandten, die ihren »Angehörigen ein Vermächtniss gemacht habe. Leider wusste »weder dieser noch andere etwas über den Umstand anzugeben, »wie der Kapellmeister nach Wien gekommen und wo er seine »Ausbildung erhalten habe. Briefe waren nirgends aufzufin»den; dies war freilich dadurch aufgeklärt, dass die sämmt»liche steirische Sippschaft, wie aus einer späteren Urkunde »hervorging, der Schreibekunst fremd geblieben war.« — »Dann »hatten auch die Trauungs- und Todten-Protokolle in Wien »dargethan, dass Fux als Organist im Stifte Schotten gewohnt, »1696 geheuratet habe und 1731 Wittwer geworden sei.« Dagegen ist es dem Verfasser nicht möglich gewesen festzustellen, wie lange vor 1696 Fux im Stifte Schotten bedienstet war und wo er seine Ausbildung erhalten. Das Archiv des Curmeisteramtes von St. Stephan, so wie das der Commune Wiens gaben Aufschluss, dass und wie lange Fux neben seiner Anstellung bei Hofe zugleich Kapellmeister an St. Stephan war. Ferner ward aus den gleichzeitigen Hof-Kalendern ersichtlich, durch welche Zeit er als Kapellmeister der Kaiserin-Wittwe

Wilhelmine Amalie fungirte. Ebenso fand der unermüdliche Verfasser in den Archiven des k. k. Oberhofmeister-Amtes und des Finanzministeriums die Originalurkunden von Fux' Anstellungen als Hof-Compositor, Vicekapellmeister und Kapellmeister, ausserdem seine Gehaltsbezüge, seine Hofquartiere und eine Anzahl Actenstücke über seine Amtierung. Von besonderer Wichtigkeit waren aber an 300 eigenhändige Gutachten, welche Fux als Hofkapellmeister von 1715 bis 1740 über Anstellung, Gehaltsverbesserung, Pensionen von Hofmusikern, ihren Wittwen und Waisen zu erstatten hatte.

Das Werk selbst zerfällt in folgende Capitel: I. S. 1.—11. Johann Josef Fux. Heimathland, Geburtsort, Stammbaum, Lehrjahre, Vermählung, Organist bei den Schotten (1660 bis 1697). — II. S. 12—46. Wien und seine musikalischen Zustände unter Kaiser Leopold I. (1660 bis 1705). Auf die Ausführung dieses wichtigen Capitels hat der Verfasser besonderen Fleiss verwendet, so dass dasselbe von allgemeinerem Interesse ist, wenn derselbe auch oft etwas weit ausholt und mancherlei Dinge wiedererzählt, wie z. B. die Entstehung der Oper, die den meisten Lesern wohl bekannt sein dürften. Der mächtige Aufschwung, den die Musik unter Leopold's I. Regierung nahm, ist vornehmlich den persönlichen Eigenschaften dieses Regenten zuzuschreiben, welcher schon vor seiner Thronbesteigung einen gründlichen und regelmässigen Unterricht in der musikalischen Composition erhalten hatte. Die k. k. Hofbibliothek bewahrt noch die frühesten Versuche in der Composition dieses Kaisers aus den Jahren 1655—57 auf, welche in einfachen kirchlichen Hymnen und Motetten bestehen. Schon 1660 componirte er sein erstes Oratorium *Il sacrificio d'Abramo*, welchem dann später eine ganze Reihe ähnlicher Werke folgten. Einzelne derselben wurden später noch unter Kaiser Karl VI. alljährlich in der Hofkapelle zur Aufführung gebracht. Ein Verzeichniss derjenigen Compositionen des Kaisers Leopold, welche sich in Partituren auf der k. k. Hofbibliothek befinden, giebt uns der Verfasser in der Beilage VII Nr. 2, S. 459 und 460.

III. S. 47—61. Fux wird kaiserlicher Hofcompositor (1698). Seine Instrumentalcompositionen. — Am 16. April 1698 ward Fux auf sein Gesuch als kaiserl. Musikus und zwar als Compositor mit einem monatlichen Gehalt von 40 Thalern oder 60 Gulden angestellt; der ihm gewordene Bescheid lautet »*Pro Janne Josepho Fux*. Ihro Kay. Mtt. haben den Supplicanten aiss einen guetten Virtuoso, auss gewissen Vrsachen zu dero Music mit monatlicher 60 fl. Besoldung aufzunehmen gnädigst resoluirt, Welche das Hoff-Controlorambt durch eine gewöhnliche Ordinanz von Anfang dieses Jahres ihme an das Hoff-Zahlambt ausfertigen solle. Wien 16. Aprilis 1698«. Drei Jahre darauf wurde Fux' Gehalt auf sein Gesuch um den dritten Theil vermehrt. Die eigenhändige Resolution des Kaisers lautet: »Weillen dieser Supplicant ein gutes Subjectum ist, Vnd wohl dienet, also solle Ihme die Besoldung monatlich biss 60 Thaler in allem vermehrt werden. Leopoldus.«

An dieses nach Inhalt und Form bedeutende Zeichen der kaiserlichen Huld reihte sich beinahe gleichzeitig eine zweite Gunstbezeigung des Hofes, indem der Römische König Josef gestattete, dass ihm Fux einen Cyklus von sieben Partiten unter dem Titel *Concentus musico-instrumentalis* widmen durfte. Sie kamen als *opus primum* im Jahre 1701 zu Nürnberg heraus und geben dem Verfasser Veranlassung, schon hier die Instrumentalcompositionen des Fux in nähere Betrachtung zu ziehen. Wir freuen uns constatiren zu können, dass L. v. Köchel hier nicht in jenen leider zur Mode gewordenen Ton einstimmt, nach welchem die Instrumentalmusik die höchste und reinste Musik sei. Die Darstellung ist durchaus objectiv und vorurtheilsfrei gehalten und giebt uns ein klares Bild von der allmäligen Entwickelung dieser Kunstrichtung. Fux selbst, dessen Grösse auf dem Gebiete der Vocalmusik zu suchen ist, spricht sich in der Vorrede dieses *opus primum* folgendermaassen aus: »Hier hast Du, lieber Leser, meinen *Concentus* »*musico-instrumentalis*, den man, wie ich erfuhr, an mehreren »Orten zu besitzen wünschte, der aber nicht zu dem Ende »herausgegeben wurde, um dir eine Probe eines grossen Kunst»werkes zu liefern, die man in einer anderen Art von »Composition suchen muss, sondern damit ich auch »Zuhörern, die keine Musik verstehen, eine Befriedigung ver»schaffe.« — Ungeachtet seiner Anstellung als Hofcompositor behielt Fux seinen Dienst als Organist bei den Schotten noch bei und erst im Sommer 1702 gab er ihn auf, als ihm vom Kaiser eine entsprechende Entschädigung für die dortige Besoldung, welche 400 Gulden betrug, zu Theil wurde. Dieser erhöhte jetzt sein Gehalt auf 80 Thaler monatlich, so dass Fux in der kurzen Zeit von vier Jahren sein ursprüngliches Gehalt auf das Doppelte erhöht sah.

IV. S. 62—70. Fux unter Kaiser Josef I. (1705—1711). Die Compositoren C. Ag. Badia, Marc. Antonio und Giovanni Bononcini, Francesco Tosi. — Kaiser Josef war wie sein Vater in seiner Jugend sehr gründlich in der Musik unterrichtet worden und wusste Fux' Verdienste um die Kunst zu schätzen. Im Jahre 1711 erhöhte er das Gehalt desselben auf 2000 Gulden. — Gleichzeitig mit Fux wirkten zum Theil als wirklich angestellte Hofcompositoren Carlo Agostino Badia, dann die beiden Brüder Bononcini und Pier Fr. Tosi, über deren musikalische Thätigkeit unser Verfasser in übersichtlicher Weise berichtet und mancherlei Ungenauigkeiten und Fehler, die sich bei Gerber, Fétis u. A. finden, verbessert. Die beiden Bononcini waren Söhne des durch seine »*Musica practica*« bekannten Giovanni Maria Bononcini. Der Umstand, dass von diesen drei Bononcini's, nämlich einem Vater und zwei Söhnen, zwei den Vornamen Giovanni führten und der dritte sich bald Antonio, bald Marc Antonio nannte, ist Veranlassung zu mancherlei Verwechselungen ihrer Werke und Personen geworden. Es ist daher mit Dank anzuerkennen, dass unser Verfasser hierauf aufmerksam macht und die Wiener Compositionen des Marc Antonio einzeln aufzählt.

V. S. 71—79. Fux, Kapellmeister am Dome zu St. Stephan in Wien, 1705—1715. Reformirung der Hofkapelle. Fux wird Vice-Hofkapellmeister des Kaisers und Kapellmeister der Kaiserin-Wittwe Wilhelmine Amalia, 1713—1718. Die Compositoren Marc Antonio Ziani und Antonio Lotti. — Aus diesem wichtigen Capitel können wir nur einige Einzelnheiten hervorheben. Als Leiter der öffentlichen Kirchenmusik hatte Fux auch das Amt, Knaben, welche bei ihm in Wohnung und Kost gegeben waren, in der Musik und vor allen Dingen im Gesange zu unterrichten. Dieser Unterricht ist offenbar die Veranlassung gewesen, dass Fux ein praktisches Lehrbüchlein für den Gesangunterricht verfasste, welches sich im Autographum noch jetzt im Archive des Wiener Musikvereines vorfindet. Unser Verfasser spricht sich hierüber folgendermaassen aus: »Diese Gesangschule für Sopran hat die Aufschrift *Fundamentum. Authore Fux*, und enthält nach den nöthigsten Vorkenntnissen für Musik überhaupt und die Solmisation insbesondere, dann einer Anzahl Uebungen in den verschiedenen Intervallen und rhythmischen Geltungen, noch fünfundfunfzig kurze Uebungen für zwei Soprane, sämmtlich darauf berechnet feste Kirchensänger in möglichst kurzer Zeit heranzubilden. Dass dabei von jeder virtuosenmässigen Ausbildung der Stimme abgesehen ist, versteht sich aus dem angegebenen Zwecke dieser Uebungen. — Eine zweite Gesangschule für die Altstimme befolgt den gleichen Gang, nur sind die zweistimmigen Uebungen noch um einige vermehrt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Werkchen durch ihr praktisch eingerichtetes Fortschreiten vom Leichteren zum Schwereren, so wie durch die

Kürze der einzelnen Uebungsstücke, die den Lernenden nicht ermüden lassen und ganz in gebundener Schreibart der Compositionen für die Kirche gehalten sind, den wirklichen Eintritt zum Kirchengesange nur als weitere Anwendung des Erlernten entschieden anbahnen müssen, und von dem didaktischen Talente des Verfassers des *Gradus ad parnassum* auf einem anderen aber damit verwandten Felde ein sprechendes Zeugniss geben.« Für alle Chordirigenten, Gesanglehrer an öffentlichen Schulen u. s. w. dürfte es von ganz besonderem Werthe sein, wenn sich unser Verfasser gelegentlich einmal der Mühe unterziehen wollte, diese beiden Büchlein durch den Druck bekannt zu machen, da sie unzweifelhaft vortrefflichen Lehrstoff auch für den Gesangunterricht auf unseren heutigen Schulen enthalten müssen. Ein wirklicher Erfolg im mehrstimmigen Gesangunterrichte ist nur durch gut gearbeitete contrapunktische Sätze (seien es Uebungen, oder bereits ausgeführte Compositionen) zu erzielen, in welchen die consonirenden und dissonirenden Intervalle richtig behandelt sind und in welchen die Stimmen sich in regelrechter Weise auf den Cadenzen vereinigen. Unglaublichen Schaden richten die jetzt üblichen zwei- und dreistimmigen Bearbeitungen von Volksliedern an, deren Herausgeber die menschlichen Stimmen meist wie zwei Waldhörner neben einander einhergehen lassen. — Kaiser Josef starb unerwartet bald, während König Karl im Kriege gegen Frankreich abwesend war. Als Kaiserin-Regentin wurde nun die Mutter Kaiserin-Wittwe Eleonore bestimmt, welche es für ihre Pflicht hielt, die durch zahllose Kriege und sorglose Wirthschaft zerrütteten Finanzen in Ordnung zu bringen. Hierunter hatten aber die musikalischen Verhältnisse und auch Fux zu leiden. Es wurde im September 1711 Befehl gegeben, »von den *Musicis* nur diejenigen zu behalten, welche »die besten sind und allein zum Kapelldienst erfordert werden; »alle übrigen aber, wie auch die Sängerinnen, Compositoren und was zum Theater gehört zu entlassen.« Die hier S. 74 und 75 angeführten Einzelnheiten können wir übergehen und bemerken nur, dass die Hofcompositoren Bononcini, Tosi, so wie der Kammercompositor Thalmann pensionirt wurden; an Stelle des bereits 1709 verstorbenen Hof-Kapellmeisters Antonio Pancotti trat mit Neujahr 1712 Antonio Ziani und an die bisher von Ziani eingenommene Vice-Hofkapellmeister-Stelle am 26. Januar 1713 der bisherige Hofcompositor Johann Josef Fux. Hiermit war aber nach den Normen der in der Einführung begriffenen Reformirung der Gehälter für Fux ein jährlicher Verlust von 400 Gulden verbunden. Kaiser Josef I. hatte seinen Gehalt auf 2000 erhöht, jetzt konnte er nur 1600 bekommen. Es muss aber von Seiten des Hofes diese Zurücksetzung eines Mannes von so anerkanntem Verdienst aufgefallen sein, denn es wurden nach mehreren Richtungen hin Bemühungen erkennbar, Fux für seinen pecuniären Verlust schadlos zu halten. Zuerst wurde bestimmt, dass ihm sein neuer Gehalt vom 13. Januar 1708, also vier Jahre rückwärts, vom Hofzahlamte ohne Abbruch ausgezahlt wurde, offenbar eine Entschädigung für die Zeit, in welcher er kein Gehalt bezogen, so wie auch dafür, wie anzunehmen ist, dass in den Jahren vorher die Gehälter oft unregelmässig ausgezahlt worden sind. Zugleich wurde er Kapellmeister der Kaiserin-Wittwe Wilhelmine Amalie (nach Kaiser Josef I.), womit ein Gehalt von 1500 Gulden verbunden war. Fux hatte also jetzt eine Einnahme von 3100 Gulden, wovon er zu seiner Zeit recht gut hat leben können. Als er später Hofkapellmeister Kaiser Karl's VI. wurde, erhielt er 2500 Gulden Gehalt und 600 Gld. persönliche Zulage, wogegen er dann die Stellung bei der Kaiserin-Wittwe aufgeben musste. Das Capitel schliesst mit einigen Bemerkungen über die Componisten Marc Ant. Ziani und Antonio Lotti.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verschiedene Novitäten.

(Fortsetzung aus Nr. 31.)

Heinrich Hofmann Op. 17[12]) thut ein Uebriges in demselben weinerlichen Genre, indem er ein schwarmgeistiges orientalisch blüthenreiches Champagnerlied des Grafen Strachwitz mit einer Orchestermasse von 12 Bläsern, zwei Paukanten und Quartett zu einer feierlich düsteren — rhetorisch-reflexiven — humoristisch-meditativen — melancholisch lächelnden — melodramatischen Intermezzo-Tafelmusik emporthürmt, an welcher nur die äussere Mache, die mechanische Factur zu bewundern ist, welche im *stylo hugenotto-prophetico* für ein adliges Militär-Casino ganz wie geschaffen, doch seiner idealen Tendenz nach ohne Schaden mit einem Gong — Tamtam — Pibroc — Dudel-Orchester vertauscht werden könnte; denn für die italianissimi und andere Chauvinisten ists noch viel zu gut, für rechte Musikanten eher das Gegentheil.

Arno Kleffel Op. 13.[13]) 6 Lieder für vollen Chor — *Vide Supra* d. Bl. *hujus anni* S. 39 — nur einige besondere *characteristica* verdienen Erwähnung:

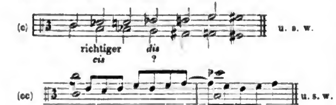


a) ist zwar nicht ganz ohne Muster berühmteren Namens aber doch widernatürlich: zwar sind gegenläufige halbchromatische Scalen schon öfter mit Glück versucht, d. h. auf geistvolle Weise *motu obliquo*, wie dergleichen Schumann öfter hat unter andern ergreifend schön in der Manfred-Ouvertüre, auch Mozart Don Juan II Nr. 19 (20) Sextett, wo vier Stimmen gegen einander rufen: *E donna Elvira!* Dasselbe aber *motu contrario obstinato*, d. h. *contrapuncto simplici, nota contra*

12) Champagnerlied. Gedichtet von Graf Strachwitz, für Männerchor und Orchester componirt und dem Wiener Männergesangvereine gewidmet von Heinrich Hofmann. Op. 17. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13474.) Partitur mit unterlegtem Clavierauszug. 4⁰. 51 S. Pr. Mk. 4, 50. Chorstimmen Mk. 1, 20.

13) Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt und Herrn Rudolf Weinwurm in Wien zugeeignet von Arno Kleffel. Op. 13. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13023.) 4⁰. 23 S. Partitur und Stimmen. Pr. Mk. 4. [1. Jul. Sturm: Es fuhr ein Fischer wohl über den See. 2. Ed. Mörike: Frühling lässt sein blaues Band. 3. Wilh. Müller: Wer schlägt so rasch an die Fenster mir. 4. Fr. Bodenstedt: Wenn der Frühling auf die Berge steigt. 5. Aug. Becker: Es hatt' ein Graf ein Töchterlein. (Swanhilde aus Jungfriedel.) 6. Em. Geibel Die Sonne brannte heiss am Tage.]

notam, im vollständigen *chroma* auszuführen: dieses geistlose Kunststück hat vielleicht zuerst Paganini geleistet; es findet sich in der Sammlung von Musikstücken, als Zulage zur N. Z. f. Musik, hrsg. von R. Schumann 1841 Heft 16 S. 13 — wo der berühmte Geiger einen Witz hat machen wollen, dessen Lösung nur den Handwerker, den Mann von Fach interessirt; seine eigene Lösung ist die schlechteste, voll Härten ohne Reiz, zusammengeleimt wie Schwefelhölzer — von den ihm wettlaufenden drei deutschen Tonsetzern hat der erste, M. H. (ohne Zweifel Moriz Hauptmann?) die vernünftigste Lösung gegeben, indem er die gegenläufigen



(c) octavenweit getrennt, c 2 — c 1, in ganzen 4/4-Taktnoten aufstellt, und dazwischen eine Mittelstimme sanfter gebundener Achtelbewegung (cc) einfügt, die das Gehör unmerklich ableitend täuscht über die Unbegreiflichkeit der Aussenstimmen; ähnlich der zweite J. M. stellenweis noch geistreicher; der dritte W. T. *in contrap. simpl. nota contra notam*, geistlos wie Paganini. All solche Stückchen sind Hobelspäne der Werkstatt, die nicht auf den Markt gehören, es sei denn für die Cananiter, die arm an Geist von den Brosamen der Reichen sich nähren. — Die andere charakteristische Stelle (oben b) beweist, dass der gähnende Magyarendreiklang bei den Strebern noch nicht *in cadente domo* steht. Auch von diesem giebt der Coryphäus Liszt in derselben Zeitschrift 1841 Heft 15 S. 1 ein ergreifendes Beispiel (d), wo er schamlos, damals noch der verschämten Jugend unerhört, mit selbigem Monstrum synkoptisch beginnt:



welche Wendung — ganz die des Clowns in der altbrittischen Comödie, mit dem Hintertheil voran auf der Bühne prangen, — bei uns nicht eben graziös heisst. — Was aber die rhythmischen Verrenkungen angeht, so ist die Scheu Gewohntes zu bringen, im allgemeinen Geleise gradegewachsener Menschen zu gehen, auch eine Zeitkrankheit, die uns von aussen her importirt ist: Rabbi Ben Akiba ist der untrügliche Prophet Derer, die statt des gleichmässigen Athems der Gesunden lieber den stockenden des Erstickten oder den beschleunigten der Schwindsucht haben möchten, weil ihnen die Grundgewalt des Rhythmus eine Sage der abergläubigen Vorzeit geworden — gleichwie dem Prinzen von Pallagonia (Goethe 28, 116).

Und was ferner von den zuckenden sporenklirrenden ungarischen Rhythmen und ihrer gesammten mehr instrumental angelegten, nicht urmusikalischen Natur zu halten sei, steht zu lesen in der N. Ztschr. f. Musik 1852 Bd. 36, S. 191—227. Liszt wird dadurch nichts besser noch schlechter, wenn wir seine dämonische Virtuosität und persönliche Tüchtigkeit anerkennen, seine Original-Compositionen aber — bis auf wenige jugendliche Märsche — verwerfen. In dem erwähnten Aufsatz der N. Z. f. M. wird durch einen begeisterten Augen- und Ohrenzeugen das genuine nationale Magyarenthum nicht eben tiefsinnig, aber anschaulich und gründlich getreu*) beschrieben als diese excentrisch wilde, wehmüthig ausgelassene — daher eigentlich unkünstlerische Volksthümlichkeit. Sonderbar, wie nahe jener Erzähler an das weit später geschriebene Zigeunerbüchlein des Grossmeisters Liszt heranstreift! Als wesentliche Züge treten heraus: die über allem Gesang ausschweifend gehegte Instrumentalität — sei doch das nationalste aller Tonstücke dort nicht ein gesungenes Lied, sondern der Rakozy-Marsch (a. O. 202b. Rákozcy indulo)! — ferner die überall mehr in figurativen als melodisch ausklingenden Cantilenen bewegte Musik — die krankhafte Neigung zu den synkoptischen Figuren ♪♩♩♩♪. sogar an Schlüssen gebraucht — der fünftaktige Rhythmus — die instrumentale Molltonleiter, welche Marx entdeckte als systematische (eigentlich von Gfr. Weber entdeckt, mit dem Schluss *g as h c*) — die Unentbehrlichkeit des *tempo rubato* — — mit Einem Wort, als das widernatürliche, nicht übernatürliche Wesen einer friedelosen Nation, deren unproductive Productivität nur aus sich selbst begriffen werden könne! Und diesen Nationalismus nahm der allzeit hungrige und neugierige Germane als werthen Impfling auf, in seine eigene längst über allem selbstgefälligen Volksthum schwebende Tonkunst! Wir wollen hier nicht exclusiv hochmüthig uns überheben wegen dessen, was unsere Genien geleistet.

Ueber den fieberischen Patriotismus, der neuerdings erfunden, selbst die Yankes zu sonderlichen Kunstversuchen aufstacheln wollte, hat Chrysander in unserm ersten Blatt dieses Jahres das Richtige gesagt; in wenig Worten viel, was allen ehrlichen Strebern zu wissen ernstlich noth thäte. Sollten sich doch die allerweltswissenschaftlichen Deutschen in die Seele hinein schämen, jenen Chauvinismus, den sie am Erz- und Erbfeinde verdammen, nun gar selber *in pessima forma* nachzuäffen! Franzosen und Ungarn mögen uns ein Spiegel falschen Patriotismus sein, während wir nach alter Weise wahrhaft vaterländisch die besten Gaben der Fremden uns aneignen und mit dem Unsern bereichert zurückgeben: das ist die wahre Internationale, die Weltbürgerlichkeit, die der Deutsche vorzeiten aus christlicher Quelle geschöpft hat — bis hieher! Wie es weiter wird, weiss selbst der Schafskopf von Lehnin nicht, der Prophet der aufgeklärteren Metropoliten. — Der obgedachte Arno Kleffel, Ursach dieser überflüssigen Excurse, wird uns nicht übel deuten, wenn eben seine Werke uns Anlass gaben, welthistorischer Meister zu gedenken.

*) Wie Schreiber dieses aus eigener Anschauung bezeugen kann.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** [Die Instrumental-Concerte des Winters 1873/74.] (Schluss aus Nr. 29.) Zum Schluss der Kunstler-Concerte haben wir noch drei von Julius Stockhausen, dem unerreichten Sangesmeister gegebene zu erwähnen. In allen drei wirkte der jugendliche talentvolle, aber für das öffentliche Auftreten doch noch unreife Pianist und Componist, Herr Julius Rontgen aus Leipzig mit, der fast das Hauptinteresse in Anspruch nahm, wenn auch seine Vorträge zum geringsten Theil nur ein Anrecht darauf hatten; denn es war doch dem Publikum viel zugemuthet, fast nur Compositionen von Rontgen, die wohl correct gearbeitet sind, auch Form haben, aber der Originalität entbehren, zu hören und nur sein Spiel die Abende hindurch beim Begleiten wie in den Solosachen. Das erste Concert am 15. Febr. unter Mitwirkung des Herrn Rontgen und des Frl. Sophie Lowe aus Stuttgart hatte zum Inhalt: *Händel* Kammerduett, Lieder von *Schumann*, *Brahms*, *Schubert*, Arie aus »Les voitures versées« von *Boieldieu* und von *Röntgen*: Sonate, Phantasie-

stücke und vierhändige Clavierstücke; das zweite am 21. Februar unter Mitwirkung des jungen Röntgen und des Violoncellisten Rob. Hausmann: *Schubert* Waldesnacht, Lieder von *Brahms*, *Franz*, *Schumann*, Arie aus »Le Nozze de Figaro« von *Mozart*, Liederkreis »An die ferne Geliebte« von *Beethoven*, ferner *Röntgen* Sonate für Pianoforte und Violoncello, zwei kleine Stücke aus Op. 4 und Ballade, *Corelli* Sonate für Violoncello mit Pianofortebegleitung; das dritte endlich am 11. März: *Schumann* Die Löwenbraut; *Mozart* Duett aus »Figaro's Hochzeit«, Lieder von *Schubert* und *Schumann*, *Schumann's* Spanisches Liederspiel, an welchem sich Frau Flinsch-Orwill, Fräul. Amalie Kling, der Tenorist Herr Wiedemann aus Leipzig und der Concertgeber betheiligten, aber ohne den gewünschten Erfolg zu haben. *Röntgen* gab wieder eine eigene Composition (Suite D-moll) zum Besten. — Der Kotzolt'sche Gesangverein gab in gewohnter Weise auch im verflossenen Winter drei Soiréen, in welchen sich alte und neue Compositionen in bunter Reihe und ohne strenge Wahl ablösten. Am 15. März feierte er durch eine Matinée sein 25jähriges Bestehen. — Wir schliessen hiermit die kurze Uebersicht wünschend, dass im kommenden Winter das musikalische Treiben Berlins inhaltsreicher und gediegener werden möge.

✱ **Brüssel.** Vieuxtemps, der lange sich nicht entschliessen konnte, Brüssel zu verlassen, und den zu behalten die belgische Regierung im Verein mit dem Director des Conservatoriums jede Anstrengung machte, scheint endlich zu dem Entschlusse gelangt zu sein, definitiv in Paris zu domiciliren. Sein Nachfolger wird Henry Wieniawski sein.

✱ **Erlangen.** Unter den in letzterer Zeit hier stattgefundenen Concerten verdient besonders eine Soirée des Walter'schen Quartett-Vereins aus München hervorgehoben zu werden. Das Programm enthielt ausser dem Bdur-Quartett von *Haydn*, dem sogenannten Harfenquartett Es-dur von *Beethoven* auch eines in G-dur von *Franz Lachner*. Feine, durchdachte Ausarbeitung zeichnet diese unseres Wissens noch ungedruckte Lachner'sche Composition in hohem Grade aus, dieselbe ist reich an schönen und interessanten Stellen, leidet aber, wie so Manches von Lachner, an zu häufigen Wiederholungen, sowie an einem etwas zu phrasenhaften, auf andere Gebiete der Musik hinüberstreifenden Charakter. — Von dem akademischen Gesangverein hörten wir im Laufe des Sommers den »Elias« von *Mendelssohn* und »Samson« von *Händel* in recht befriedigender Weise. Ausserdem veranstaltete Prof. Herzog ein Orgelconcert, dessen Programm ausser einigen der bedeutendsten *Bach*'schen Orgelcompositionen auch Gesänge von *Händel*, *Bach*, *Lotti* enthielt. Der Ertrag war für das Bachdenkmal in Eisenach bestimmt. Es ist erfreulich wahrzunehmen, wie das hiesige Publikum nach und nach immer mehr Interesse an den strengen Formen der classischen Orgelmusik gewinnt. Man wird wenig Orte finden, wo z. B. nach Beendigung des sonntäglichen Gottesdienstes so viele Leute in der Kirche zurückbleiben, um das Nachspiel anzuhören, als in Erlangen. Es ist am besten, dem Geschmack des Publikums so wenig als möglich Concessionen zu machen; nur dadurch gelangt man dahin, dass es sich an kräftiger Kost erfreut. In letzterer Zeit hielt sich mehrere Wochen Organist Winter-Hjelm aus Norwegen (Christiania) hier auf, um Herzogs Orgelspiel und den rhythmischen Gemeindegesang, der bekanntlich in den allermeisten protestantischen Kirchen Bayerns seit Jahren eingebürgert ist, kennen zu lernen. *R.*

✱ **Köln.** Die nächste Saison unseres Stadttheaters wird vom 1. September dieses bis zum 1. Mai des kommenden Jahres 210 Vorstellungen umfassen. Zur Aufführung werden folgende Novitäten gelangen: Opern: Der Haideschacht von *Franz v. Holstein*, Die Mönkguter von *Robert Radecke*, Oberon, Euryanthe, Der fliegende Holländer, Der Wasserträger, Templer und die Jüdin, Der Vampyr, Cosi fan tutte und Romeo und Julia von *Gounod*.

✱ **Kopenhagen,** August. Mehrere hiesige Tageblätter berichten, dass das neue kgl. Theater am 25. September eröffnet werden soll, und sie theilen ausserdem mit, was an den ersten drei Abenden, an den natürlicherweise Festvorstellungen stattfinden werden, zur Aufführung bestimmt wäre. Demzufolge sollten an diesen Abenden nur Erzeugnisse dänischer Autoren und Componisten zur Darstellung gelangen, wie es einem National-Theater ziemt. Diese Benennung hat man nämlich seit einigen Jahren unserer Hauptscene verliehen. Was das eigentlich heissen soll, ist schwer zu erklären, da die Künste, und besonders die dramatische Kunst, ja in ihren Hauptzügen kosmopolitischer Natur sind. Freilich wollen einige hiesige Kunstkenner behaupten, dass es eine specifisch dänische oder nordische Kunstmusik giebt. Es geht mir in dieser Beziehung wie es dem Musikreferenten der L'indépendance belge, Edouard Fétis, mit dem specifischen belgischen Musikstile geht: ich habe nie die besonderen Merkmale dieser neuen Kunstrichtung entdecken können. — Was nun übrigens die Eröffnungsvorstellungen des fraglichen Theaters betrifft, so werden sie doch wohl schwerlich im September stattfinden können, obschon sie nur alte, abgespielte Stücke enthalten werden, da die nothwendigsten Requisiten (Decorationen u. s. w.) wahrscheinlich zu der Zeit nicht vorhanden sein können. — Es heisst nun, dass »Tannhäuser« im Laufe des Winters gegeben werden soll, und dass die Decorationen in München bestellt sind. Richard Wagner, der sich durch seinen »Lohengrin« viele Anhänger erwarb, verlor durch die Aufführung der »Meistersinger« wieder einen grossen Theil derselben. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird der »Tannhäuser«, wovon nur die Ouvertüre mit dem unendlichen Schlusse hier bekannt ist, ihm wieder viele Freunde verschaffen, wozu das neue Theatergebäude und die kostspielige Ausstattung des Musikdramas nicht wenig beitragen werden. — In Stockholm spielt zur Zeit eine italienische Operngesellschaft, die aber, wie es scheint, nicht bedeutende Kräfte zählt. Dem Vernehmen nach wird die Nilsson im Laufe des Winters dort concertiren. — Der Componist Albert Rubenson, Inspector der kgl. Musikakademie in Stockholm, verweilt zur Zeit hier. *A. R.*

✱ In **London** ist eine Gesellschaft für das Studium der Kunst und Wissenschaft von Musik in der Gründung begriffen. Die Mitglieder derselben sollen aus praktischen und theoretischen Musikern, sowie aus solchen Gelehrten bestehen, deren Forschungen auf die Wissenschaft der Akustik, die Kunstgeschichte oder andere verwandte Gegenstände gerichtet sind oder waren.

✱ In **Lyon** hat sich ein Comité zur Errichtung eines Auber-Denkmals constituirt. Das Comité gedenkt, mit der Subscription auf Beiträge nicht allein an Frankreich, sondern auch an das Ausland zu appelliren.

✱ **Stockholm.** Im norwegischen Reichstage wurde bestimmt, den norwegischen Dichtern Björnson, Ibsen und Lien, sowie den hervorragendsten Componisten des Landes, Eduard Grieg und Joh. Svendsen, eine Staatsunterstützung von 600 Thalern für jeden derselben zufliessen zu lassen.

✱ **Wien.** Die hundertste Aufführung eines Bühnenwerkes ist immerhin ein Ereigniss, das hervorgehoben zu werden verdient. Sieben Monate sind verflossen, seit Lecocq's reizende Operette »Angot« zum erstenmale an der Leopoldstädter Bühne, dem Carl-Theater, gegeben wurde; der Beifall, mit welchem die Operette aufgenommen wurde, war ein ausserordentlicher, und bis auf den heutigen Tag hat sie ihre Anziehungskraft sich ungeschwächt erhalten. Die Popularität des Lecocq'schen Werkes, welche in Paris, Berlin und Brüssel eine gleich allgemeine ist, steigerte sich in unserer Stadt bis zur Qual, denn allerorten und in allen Formen haben sich die Militär-Kapellen, Drehorgeln und Strassenmusikanten der hörsamen Melodien bemächtigt, und doch wird das Publikum nicht müde, sie zu geniessen. Unter diesen Umständen ist es nicht zu verwundern, dass »Angot« am 13. August ihre hundertste Aufführung erlebte. Dieselbe war zum Benefice für das Orchester- und Chorpersonal bestimmt, das wacker zum Erfolge der Operette beigetragen hat. Die historische Notiz ist ebenfalls von Interesse, dass »Die Prinzessin von Trapezunt« erst nach 2½jährigem Bühnenleben den hundertsten Aufführungsabend erlebte, während ihre bürgerliche Concurrenzschwester sich desselben schon nach 7 Monaten erfreut.

✱ [Nachrichten von Musikschulen.] **München.** An der königl. Musikschule befanden sich mit Schluss des Schuljahres 1873/74: 40 Schülerinnen und 57 Schüler, mithin eine Gesammtzahl von 97, dazu circa 80 Hospitanten der Chorgesangsklassen und 2 der Orchesterschule. In der Sologesangsschule erhielten Unterricht: 6 Schülerinnen und 2 Schüler; im Clavierspiel (als Hauptfach) 34 Schülerinnen und 7 Schüler, im Contrapunkt und Orgelspiel 12 Schüler; im Violinspiel 18 Schüler (auch eine Schülerin aus der Clavierclasse); im Violoncellspiel 2 und im Spiel auf dem Contrabass 3 Schüler. Von den Violin- und Contrabassspielern sind bereits 5 als Eleven der kgl. Instrumentalkapelle aufgenommen. Blasinstrumente erlernten: Flöte 3, Oboe 3, Clarinette 2, Fagott 3 und Horn 4 Schüler. An Schülerinnen sind 18 aus München, 15 aus anderen Orten Bayerns und 7 aus Freiburg, Lübeck, Mainz, Osnabrück, Pesth und Saratow. Von Schülern treffen 38 auf München, 12 auf andere Orte Bayerns und 15 auf Barmen, Breslau, Braunschweig, Elberfeld, Hirschberg (Reuss), Kamenek (Podolsk), Lemberg, St. Louis, Ostrach, Prag, Philadelphia, Rom, Wolmar (Lifland) und Zürich.

✱ [Neue Opern.] »Paul und Virginie«, die neue Oper von Victor Massé, wird in der Brüsseler Grossen Oper im nächsten Winter zur ersten Aufführung gelangen. Mademoiselle Albani und Monsieur Capoul sollen die Hauptrollen singen. — Ambroise Thomas, der Componist von »Mignon« und »Hamlet«, hat eine neue Oper vollendet. Dieselbe betitelt sich: »Les Ligueurs«. — Kapellmeister Suppé hat eine neue Operette componirt und der Direction des Carltheaters zu Wien eingereicht. Die Operette führt den Titel »Die Räuberhöhle« und soll im August zur Aufführung gelangen. — Julius Massenet hat eine dreiactige Oper: »Der König von Lahore«, vollendet, die nächsten Winter in der Pariser Opéra-Comique

zur Aufführung kommen wird. — Bernhard Scholz in Breslau hat eine neue grosse Oper, »Golo«, componirt. — Im Alhambra-Theater in London wird am 3. September eine neue dreiactige komische Oper, betitelt: »La Femme de Satan«, zur Aufführung gelangen, deren Libretto, frei nach Byron, die Herren Leterrier und Vanloo zu Verfassern hat, und deren Musik von Herrn Jacobi, dem Orchester-Dirigenten des gedachten Theaters, componirt worden ist.

✱ Das berühmte Portrait Mozart's von Battoni, im Besitz des Professors Ella in London, ist dem »Athenaeum« zufolge, einem Amateur für 200 Lstr. verkauft worden.

✱ [Wie Offenbach honorirt wird.] Wie Pariser Blätter melden, ist die Summe von 3000 Pfd. Sterling als Preis einer dreiactigen Oper, die Offenbach für ein Theater in London componiren soll, bei einem Bankhause hinterlegt worden. Das Libretto ist von einem englischen Verfasser, und die Partitur muss bis zum 15. November fertig sein. Eine der Stipulationen des Contractes ist, dass bei Lieferung jedes Actes 1000 Pfund Sterling gezahlt werden.

✱ Ernennungen und Auszeichnungen:

Am evangel. Schullehrer-Seminar zu Reichenbach O.-L. ist der Cantor und Lehrer Engelbrecht zu Stassfurt als Musiklehrer angestellt worden.

In der öffentlichen Sitzung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin zur Feier des 3. August wurde der zweite Michael Beer'sche Preis — an Musiker ohne Unterschied der Religion — dem Herrn Otto Barsch aus Frankfurt a. O. verliehen.

Der grossherzogl. hessische Hofrath Dr. Werther, Director des Hoftheaters und der Hofmusik zu Darmstadt, ist mit dem Ritterkreuz erster Klasse des königlich bayerischen Verdienst-Ordens vom heiligen Michael decorirt worden.

Dem Kapellmeister am Stadttheater zu Frankfurt a. M., Herrn Goltermann, ist das Verdienstkreuz in Gold des grossherzoglich mecklenburgischen Hausordens der Wendischen Krone verliehen worden.

Der Director und Unternehmer des deutschen Landes-Theaters in Prag, Herr Wirsing, hat den königl. preuss. Kronen-Orden vierter Klasse erhalten.

Dem Director des königl. Domchors zu Berlin, Herrn von Hertzberg, ist das Prädicat »Königl. Professor« beigelegt worden.

Die durch den Tod Ferd. David's erledigte Concertmeisterstelle in Leipzig ist nun durch Herrn Schradieck aus Hamburg besetzt worden.

Herr Richard Müller, der Gründer und bisherige Dirigent des Leipziger akademischen Gesangvereins »Arion«, hat das Ritterkreuz des kgl. sächs. Albrechtsordens erhalten.

✱ Todesfälle:

Am 16. Juli ist der Kunsthistoriker François Alexis Rio, geboren 20. Mai 1797 auf der Insel Arz (Dep. Morbihan, Bretagne), zu Paris gestorben. In seinem vierbändigen Werk über »die christliche Kunst« (L'Art Chrétien. Paris 1861—67) spricht er auch über Musik (Mozart und Schubert), aber als Idealist.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 31. *Henry Cohen*: Concours du Conservatoire. — *G. Escudier*: Le Centenaire de Petrarque à Avignon. — *M. de Thémines*. Les sourds-muets de M. Giuseppe Rota. — *G. Escudier*: L'exposition Pompéienne à Paris.

The Athenaeum. Nr. 2440. Beethoven's Sonatas (B.'s Werke von Dr. H. v. Bülow Vol. I. II., Sonatas for the Pianoforte. Edited and fingered by Agnes Zimmermann). — Chant conducting.

La Chronique musicale. Nr. 25. *H. Lavoix fils*: La musique dans l'Ymagerie du Moyen âge. I. II. — *Th. de Lajarte*: Les Airs à danser de l'ancienne école française. III. La Pavane. IV. La Sarabande. V. La Forlane. (Avec musique.) — *Alfred Guichon*: Le Hautbois ce qu'on en a dit et ce qu'il en faut penser. — *Edm. Neukomm*: Ce qu'est devenue l'enseigne du Postillon de Longjumeau. — Bibliographie (Mathis Lussy: Traité de l'expression musicale. Paris 1874. — Méthode de chant par Jules Lefort. — L'Art du chant par Tosi) par *Henry Cohen*. — Nr. 27. Dr. *V. Burq*: De la Gymnastique pulmonaire contre la phthisie. — *Paul Foucher*: Les cantatrices dramatiques. III. Marie Malibran (Contin.) — *Th. de Lajarte*: Les airs à danser de l'ancienne école française. VI. Le Passepied. (Avec musique.) — *Adolphe Bitard*. Curiosités de l'acoustique. Échos et résonnances. (Contin.) — *H. Lavoix fils*: La Musique dans l'Ymagerie du Moyen âge. (Contin.) — *A. Pougin*: L'Esclave, opéra de Membrée.

Le Guide musical. Nr. 31 32. Supplément. Documents relatifs au système de notation simplifiée, par M. Charles Meerens.

I Lunedì d'un dilettanto. Napoli. Nr. 25. *Enrico Carozzi*: Glinka o la vita per lo Czar. Hans de Bülow, la lettera del 21 maggio e il Teatro alla Scala.

Le Ménestrel. Nr. 35. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XLIII. Die Zauberflöte. — Les subventions théâtrales et le conservatoire devant l'Assemblée nationale. — *A. Pougin*: Un grand chanteur au dix-septième et au dix-huitième siècle. (A propos de l'Art du chant de Pierfrancesco Tosi.) II. Art.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 18. *J. Alsleben*: Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — *Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen für Clavierlehrer.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 33. *M. Ehrenfried*: Nohl's Beethoven, Liszt, Wagner, bespr. (Forts.) — *G. Dullo*: Ueber Tonmalerei. (Forts.) — Recensionen.

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 29. Rossini. 1846. 1863. — Alte Theaterbräuche. — Nr. 30. Discrete und indiscrete Erinnerungen an eine Gastspielsaison. Aus dem Tagebuche eines Opern-Regisseurs. — *E. Schelle*: Die neue Dreieinigkeit in der Musik.

The Orchestra. A monthly Review: Musical, Dramatic and Literary. New Series. London, Swift & Co. In-4⁰. 7 sh. In dieser Gestalt ist die als eingegangen bezeichnete Zeitung wieder ins Leben gerufen worden.

Nr. 1 vom 1. August enthält. Handel commemorations. — Hans Sachs. — Power and education of the hand. — Concerts. — Reviews.

The monthly musical Record. Nr. 44. Mr. Hullah's second report on music in our training schools. — *Ebenezer Prout*: Weber's »Kampf und Sieg«. — The Handel Festival.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 29. *Ad. Jullien*: L'Esclave, opéra en quatre actes et cinq tableaux, paroles de Ed. Foussier et Got, musique de Edmond Membrée. Première représentation, le 15 juillet, au Théâtre national de l'Opéra. — *Edm. Neukomm*. Moscheles, sa vie et ses oeuvres. II. Partie. (Suite.) — Nr. 30. *Edm. Neukomm*: Moschelès, sa vie et ses oeuvres. II. Partie. (Suite.) — Mémoire présenté à l'Assemblée nationale par société des compositeurs de musique.

The musical Standard. Nr. 522. Official letter to the Rev. J. Curwen by *F. R. Sandford*, Memorandum by *John Hullah*. — Nr. 523. The aesthetics of Helmholtz. — Reviews. News. — Mr. William Chappell and Helmholtz.

The musical Times. Nr. 378. *Jos. Bennett*: The masses of Franz Schubert. — *J. Powell Metcalfe*: The origin of the anglican chant. — Reviews.

G. W. Koerner's Urania. Nr. 5. *O. Dienel*: Italienische Orgeln und Orgelmusik. (Schluss.) — Besprechungen.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 32. *Jul. Rühlmann*: Die Urformen der Bogeninstrumente. (Schluss.) — Kritiken. — *G. Nottebohm*: Etwas über Johann Jacob Froberger. — Zwei Schreiben von Beethoven.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 32. Die Tonkünstlerversammlung in Halle am 25., 26. und 27. Juli. — Das Prager Conservatorium am Schlusse der Concert-Saison 1873/74.

Kritiken erschienen über:

Hiller, Ferd.: Mendelssohn, Letters and Recollections. (London.) (Athenaeum Nr. 2441.)

Bellasis, Edw.: Cherubini, Memorials illustrative of his Life. (Ebendas. und in The Orchestra Nr. 1.)

Nohl, L.: Beethoven, Liszt, Wagner. (Athenaeum Nr. 2441.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Atti dell' Accademia del R. Istituto musicale di Firenze. Anno Duodecimo. Firenze 1874. Stab. Civelli. In-8⁰, 242 pp. (Cont. La relazione del segretario *Cianchi*, Memoria del *Roberti* sul canto corale; *De Champs* sull' insegnamento del pianoforte, *Briccialdi* sul Flauto, *Puliti* la vita di Ferdinando dei Medici e dell' origine del pianoforte, con alcune tavole rappresentanti i disegni di vari meccanismi del clavicembalo a martelli di Marius, del pianoforte fabbricato in Firenze nel 1720 da Bartolommeo Cristofori e di uno strumento a tastiera inventato e descritto da Schroeter.)

Carozzi (Prof. Eurico). Michele Glinka. Appunti critico-biografici. Milano 1874, tip. G. Golio. In-16⁰, pag. 32. L. 0, 50.

Puliti (Cav. Leto). Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici gran principe di Toscana e della origine del pianoforte. Memoria. Firenze 1874, stab. Civelli. In-8⁰, pag. 152. L. 2, 00. (Estratto dagli Atti dell' Acc. del R. Ist. Musicale di Firenze.)

ANZEIGER.

[130]

Bekanntmachung.

Königliche academische Hochschule für Musik zu Berlin.

Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Mit October d. J. können in diese Anstalt, welche die höhere Ausbildung im Solo- und Chor-Gesang und im Solo- und Zusammen-Spiel der Orchester-Instrumente, des Claviers und der Orgel bezweckt, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Bedingungen zur Aufnahme sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Secretariate käuflich zu haben ist, auch gegen Einsendung von 2 Sgr. 4 Pf. in Marken per Kreuzband übersandt wird.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei unter Beifügung der im § 7 des Prospects angegebenen nöthigen Nachweise bis spätestens am Tage vor der **Aufnahmeprüfung,** welche am **2. October d. J.,** Morgens 9 Uhr, stattfindet, an das Secretariat der Anstalt (Berlin N. W., Königsplatz Nr. 1) zu richten.

Die Prüfung derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule schriftlich angemeldet haben, wird am 7. October, Morgens 10 Uhr, abgehalten.

Eine besondere Zustellung erfolgt auf die Anmeldungen nicht, sondern die Aspiranten haben sich ohne Weiteres zu den Aufnahmeprüfungen einzufinden.

Berlin im Juli 1874.

Der Director der Abtheilung
Professor **Joseph Joachim.**

---

[131] In meinem Verlage erschienen soeben:

LIEDER
von der grünen Insel.

In's Deutsche übersetzt
und
für eine Singstimme mit Clavierbegleitung
herausgegeben
von
Alfons Kissner.

Erstes Heft.
Altirische Lieder.

Zweites Heft.
Thomas Moore's irische Melodien.
Erste Folge.
Altirland's Grösse, Vaterland und Freiheit.

Drittes Heft.
Thomas Moore's irische Melodien.
Zweite Folge.
Leben und Liebe.

Preis jedes Heftes 2 Mark netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[132] Binnen Kurzem erscheint in meinem Verlage:

Antony Simon, Wiegenlied
(Berceuse) für **Violine** mit Pianofortebegleitung.
Preis 1 Mk. 80 Pf.

Aug. Fr. Cranz in ***Bremen.***

---

[133] Soeben erschienen in meinem Verlage:

VARIATIONEN

über den Choral
Halleluja! Gott zu loben bleibe meine Seelenfreud
für die
Orgel
componirt von
Dr. W. Volckmar.
Op. 300.
Preis 1½ Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[134] Soeben erschien in meinem Verlage:

Hornist und Musketier.

Gedicht von G. Scherlie
für
Bariton oder **Bass**
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
KARL APPEL.
(Deutscher und englischer Text.)
Op. 42.
Pr. 2 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[135] In meinem Verlage erschienen soeben:

Schottische LIEDER

aus älterer und neuerer Zeit
für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte.
Unter Mitwirkung von Ludwig Stark
herausgegeben
von
Carl und Alfons Kissner.
Heft I. Preis 2 Mk. netto.

Leipzig und Winterthur.
J. Rieter-Biedermann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 26. August 1874. **Nr. 34.** IX. Jahrgang.

Das Orgelspiel ausserhalb Deutschlands im 16. Jahrhundert.

(Aus »Zur Geschichte des Orgelspiels« von **Ritter.**)

I. Das Orgelspiel in Frankreich 1520—1550.

Das deutsche Orgelspiel behauptete sich während des 16. Jahrhunderts auf der Höhe nicht, zu welcher es der ältere Schlick gleich zu Anfang dieses Zeitraumes geführt hatte; es fehlt sogar jede Spur von einer auch nur versuchten Nachfolge auf dem mustergültigen Wege des durch und durch deutschen Meisters. Seiner tüchtigen, in jedem Betracht künstlerischen Thätigkeit blieb leider der Segen versagt, auf Mit- und nächste Nachwelt anregend und befruchtend zu wirken. Der eigene Sohn, die Kunst des Vaters hochschätzend, wie Einer, hinterliess uns nur den Namen — als Unterschrift eines Briefes. Nach einer Note von seiner Hand forschen wir vergeblich.

So tritt unmittelbar nach dem Heimgange Schlick's im deutschen Orgelspiel, indem es, zurückgedrängt und vergessen durch grosse umgestaltende Ereignisse auf dem Gebiete des kirchlichen Lebens, plötzlich zurücksinkt auf eine niedere Stufe, ein längerer Stillstand, ja ein gänzliches Schweigen ein. Die deutschen Organisten befleissigten sich des Vortrags weltlicher Lieder, die unter den Namen »Buhlliedlein und Gassenhauer« erwähnt werden. Erst im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts erwacht eine gewisse Rührigkeit, die, zunächst von einer ziemlich unfruchtbaren Seite — den Coloristen — ausgehend, allmälig unter die nachdrücklicheren, von Italien kommenden Einflüsse geräth, und durch diese auf das verlassene bessere Gebiet endlich wieder zurückgeleitet wird. Diese neue Thätigkeit beginnt mit dem einfachen Aufnehmen dessen, was aus der Fremde kam, und entwickelt sich innerhalb 50 Jahren etwa durch Nachahmung und freies Bilden in Gedanke und Form zu einer selbständigen und lebensfähigen Kunst-Gattung, die in dem heutigen deutschen Orgelspiele fortbesteht.

Der Thatsache gegenüber, dass die Wiederbelebung des deutschen Orgelspiels der vom Auslande gegebenen Anregung zu verdanken ist, wird ein Blick auf den Stand und Gang der Orgelkunst in den Nachbarländern nicht ohne Interesse sein, wo damals, ungleich wie in Deutschland, das Orgelspiel lebhaft betrieben und nach mancher Seite hin, je nach Landes Art und Sitte, gefördert wurde. Ueber Frankreich und Italien gewähren uns directe Auskunft verschiedene Sammlungen von Orgel-Compositionen; was England betrifft, so bleibt fast nur die (werthvolle) vocale Hinterlassenschaft gefeierter Organisten, aus welcher auf Art und Bedeutung ihres Orgelspiels, wenn nicht mit Sicherheit, so doch mit Wahrscheinlichkeit geschlossen werden kann. Aus den Niederlanden fehlt dagegen jeder Anhalt, wenn man ihn nicht von den in Italien lebenden Niederländern herbeiholen will. — So weit nun im Allgemeinen die Auskunft reicht, welche über das Orgelspiel in den Nachbarländern vorhanden ist, ergiebt sich überall, dass, hier wie dort, die Orgel ihre Musikalien mit anderen Instrumenten, ja sogar mit den Singstimmen theilen musste, wodurch nur um so weniger eine Abscheidung der Kirchen-Orgel von den übrigen Tasten-Instrumenten — wie bei Schlick — sichtbar wird. Allerdings ist dieses ungünstige Verhältniss nicht überall in dem gleichen Maasse vorhanden, wie denn z. B. in den französischen Sammlungen das für die Kirche bestimmte Material abgesondert steht; allein aus diesem Material selbst ergiebt sich kein Unterschied, den man zwischen dem kirchlichen und häuslichen Instrumente gemacht hätte. Das Instrument war hier, wie dort, dasselbe beschränkte und erfuhr eine und dieselbe Behandlung; eine dem Kirchenraume analoge Ausdehnung desselben, womit zugleich das Pedal verbunden war, hatte erst in Süd-Deutschland begonnen.

Ueber das Orgelspiel in Frankreich während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts giebt die in den Jahren 1530 und 1531 von dem Buchdrucker P. Attaingnant zu Paris herausgegebene umfangreiche Sammlung von Tonstücken für die Orgel, das Spinett, das Manichordium und ähnliche Instrumente ziemlich ausreichende und sichere Auskunft. Sie erschien 18 Jahre nach Schlick's deutscher Sammlung und enthält in sieben Abtheilungen den verschiedenartigsten, in sich selbst wohlgeordneten, theils geistlichen, theils weltlichen, der Vocal- wie der Instrumental-Musik entlehnten Stoff. Hier sind uns von besonderer Wichtigkeit die drei ersten Abtheilungen, deren Inhalt die folgenden Titel des Genaueren bezeichnen:

1. *Treze Motetts musicauls avec ung Prelude, le tout reduict en la tabulature des Orgues Espinettes et Mani-*

cordions et telz semblables instrumentz imprimez a Paris par Pierre Attaingnant libraire demourant en la rue de la Harpe pres l eglise saint Cosme. Dequetz la table sensuyt. Kal.' April.' 1531.*)

2. *Magnificat sur les huit tons auec Te deũ laudamus. et deux Preludes, le tout mys en tabulature etc. Kal.' Martii* 1530.
3. *Tabulature pour le ieu Dorgues Espinettes et Manicordions sur le plein chant de Cunctipotens et Kyrie fons. Auec leurs Et in terra. Patrem. Sanctus et Agnus dei le tout nouuellement imprime etc.*

Es finden sich also hier in französischer Tabulatur, d. h. in Notenschrift mit unausgefüllten Köpfen und im Uebrigen den unserigen gleichen Werthzeichen, gesammelt:

a) Abgesetzte **mehrstimmige Chorgesänge** (Motetten) und *b*) eine reiche Anzahl von Original-Compositionen für die Orgel, bestehend zum grösseren Theile in Bearbeitungen verschiedener Tenore (Melodien) aus dem liturgischen Gesang der römischen Kirche, und zum kleinern Theil aus selbständig erfundenen Orgelstücken (Präludien).

Die übrigen vier Abtheilungen enthalten, ausser einer Reihe von Tänzen, etwa 70 abgesetzte französische Chansons, deren äussere Fassung von derjenigen, in der die kirchlichen Orgelsätze erscheinen, im Allgemeinen nur wenig verschieden ist, so dass also weder aus den einen, noch aus den anderen ein Schluss auf ein für die Kirche oder für das Haus bestimmtes Instrument herzuleiten ist. Sie sind für die Orgel (zunächst) gesetzt, und das ist Alles, womit man sie in der erwähnten Beziehung bezeichnen kann.

Die sämmtlichen Tonsätze in den drei für kirchliche oder geistliche Musik bestimmten Abtheilungen weisen, ungeachtet individueller Verschiedenheit, im Stil, in der äusseren Darstellung eine gewisse Gleichartigkeit auf, eine nicht wegzuleugnende Familien-Aehnlichkeit in den äusseren Zügen. Bei den Original-Tonstücken für die Orgel wohl unmittelbar aus der Feder des Componisten selbst geflossen, bei den abgesetzten Vocalsachen erst von dem Bearbeiter hineingetragen, lässt jene Aehnlichkeit vermuthen, entweder: dass der Componist von jenen auch zugleich der Bearbeiter von diesen sei, dass wir es also bei den drei Abtheilungen mit dem Werke eines einzigen zu thun haben; oder aber, — und das ist das Wahrscheinlichere — dass der hier überall festgehaltene Stil der damals bei der Tasten-Instrumental-Musik in Frankreich allgemeinere war. Er charakterisirt sich, mit wenig Worten gesagt, durch eine ruhige Bewegung in rhythmisch, wie melodisch wechselnden Figuren, an welcher ohne Häufung sich die regelmässig angewandten drei oder vier Stimmen betheiligen. Treten zwei Stimmen zusammen, so geschieht dies gern in Terzen- oder Sexten-Parallelen.

Mit Schlick's Arbeiten verglichen, welche die Kirchen-Orgel mit Entschiedenheit zum Ausgangspunkt nehmen, ergeben sich mehr Unähnlichkeiten, denn Aehnlichkeiten. Der strenge Deutsche führt seine durchweg real gehaltenen Stimmen in entschiedenen, Verzierungen mehr abweisenden als heranziehenden Gängen unabänderlich einem vorausbestimmten Ziele zu. Es genügt ihm, wenn die Stimmen sich in gewissen Punkten harmonisch vereinigen; gleichgültiger bleibt er zu dem Verhältniss, in das sie bei ihrem sonstigen Fortschreiten zu einander treten. Die Ausgestaltung der einzelnen Stimme betrachtet er als Hauptsache, das Zusammentreffen der verschiedenen dagegen mehr als ein zufällig sich Ergebendes, wenn schon Erwünschtes. Die Bemühung, dem einzelnen Schritte harmonischen Wohlklang einzuhauchen, liegt ihm ferner; die Spannung seiner melodischen Bogen ist eine breite, die Vertheilung der harmonischen Unterlagen und Ruhepunkte eine auseinandergerückte. Indem er seiner autokratischen Richtung entschlossen folgt, bleibt er zugleich abgeschlossen und auf seinem Wege allein. — Nicht so der französische Künstler! Dieser, ein gut geschulter Musiker, arbeitet nicht für sich, sondern für den besseren Theil des Publikums. Mit diesem die Fühlung nicht zu verlieren, ist er stets bedacht. An die Stelle des fast kalten Ernstes seines deutschen Kunstgenossen setzt er ansprechende Freundlichkeit, entgegenkommende Nachgiebigkeit an die abgeschlossener Strenge. Die verschiedenen Stimmen, nach Bedürfniss gezählt, treffen sich nicht blos in einzelnen Momenten des Wohlklanges, sondern sie geleiten einander gern in consonirenden Intervallen und vermeiden fast überall die divergirende Bewegung. So nehmen bei dem Franzosen Ausdruck und Fassung eine milde, verständliche Gestalt an. Und da er durch mannigfaltigen Wechsel der Formen die Aufmerksamkeit zu fesseln, durch einfachen Wohlklang dem Ohr zu schmeicheln versteht, vor Flachheit sich aber sehr wohl zu hüten weiss und weder durch Monotonie, noch durch Ueberladung ermüdet, so entbehrt auch die jederzeit verbindliche Haltung des wünschenswerthen Erfolges einer allgemeineren Theilnahme nicht.

(Schluss folgt.)

*) Die Bekanntschaft mit dieser wichtigen Sammlung verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn Prof. J. J. Maier in München.

Johann Josef Fux,

Hofcompositor und Hofkapellmeister.

Eine Biographie von Dr. Ludwig Ritter von Köchel.

[Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. Mit einem Bildnisse und zwei Facsimile. Mit Unterstützung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Wien, Alfred Hölder (Beck'sche Universitäts-Buchhandlung) 1872. gr. 8°. XIV und 584 S., nebst einem thematischen Verzeichniss der Compositionen von J. J. Fux, mit Register und Nachträgen 187 S. Pr. 5 Thlr.]

(Fortsetzung.)

VI (S. 80—96.) Kaiser Karl VI. und sein Hof, 1712 bis 1740. Fux wird kaiserlicher Hofkapellmeister, 1715. Seine musikalische Thätigkeit, 1714 bis 1716. Darstellung seiner Oper *Angelica*, 1716. Antonio Caldara, Vicekapellmeister 1716 bis 1736. Die Hofcompositoren Francesco Conti, 1713 bis 1732, und Giuseppe Porsile, 1720 bis 1736. — Dieses Kapitel beginnt mit einer sehr anziehenden Beschreibung des Hoflebens unter Kaiser Karl VI. Auch dieser Monarch liebte die Musik sehr und war in ihr so gründlich unterrichtet, dass er mit Fertigkeit Partituren las und sich wiederholt als Dirigent am Clavier in der Oper hervorthat. Am 22. Januar 1715 starb Ziani und am 8. März desselben Jahres erhielt Fux bereits die Ausfertigung seines Anstellungsdekretes als erster Kapellmeister. Ueber die feierliche Vorstellung des neuen Hofkapellmeisters bei seiner Hofkapelle enthält das Wiener Diarium vom 16. Hornung 1715 folgenden verhältnissmässig ausführlichen Artikel: »Nachdem bekanntermassen der Kais. Kapellmeister Herr Marco »Ant. Ziani dahier mit Tod abgegangen, als haben Ihre Rö»misch-Kaiserliche und Katholische Majestät der letztver»wittibten Kaiserin Wilhelmine Amalie Kapellmeister, Herrn »Johann Joseph Fuchs (*sic*) die erledigte Kapellmeisterstelle in

»allermildester Ansehung seiner langwierig und unermüdet-»strengehorsamst-geleisteten Dienste, wie nicht weniger in der »Musik-Kunst erlangten fürtrefflicheu Erfahrenheit allergnädigst »aufgetragen, welchem nach allerhöchst-gedacht-Kaiserlich und »Katholischer Majestät wirklicher Geheimer Rath und Obrist-»Hofmeister, Ihre Durchlaucht, Herr Anton Florian, des heil. »Röm. Reichs Fürst von und zu Liechtenstein, Herzog zu Trop-»pau und Jägerndorf, Ritter des goldenen Vliesses und Grand »von Spanien erster Classe, den neuen Herrn Kapellmeister »nach zuvor abgelegter Eidespflicht den gesammten Herrn Hof-»musicanten gewöhnlichermassen vorgestellet.« — Von der Auffassung seiner Stellung geben das reichhaltigste Zeugniss die zahlreichen Gutachten, welche Fux als Hofkapellmeister von 1715 bis 1740 über die ihm untergebenen oder die erst anzustellenden Musiker oder ihre Angehörigen an das Oberst-Hofmeisteramt zu erstatten hatte. Diese Gutachten, 260 der Zahl nach, hat uns L. v. K. als Beilage VI von S. 376—453 gewissenhaft mitgetheilt, und zeigen uns Fux als einen Mann von treuestem Pflichteifer, wahrer Ehrenhaftigkeit und reinster Humanität. — Die beifolgenden Notizen über die oben genannten Zeitgenossen des Fux, nämlich Caldara, Conti und Porsile sind wieder mit löblicher Sorgfalt niedergeschrieben; besonders verdient die Berichtigung des Todesjahres des berühmten Antonio Caldara hier besonders erwähnt zu werden. Während Gerber, Fétis, Schilling, v. Dommer u. A. dasselbe 1763 angeben, ist Caldara nach dem Wiener Diarium bereits 1736 am 28. December zu Wien, sechs und sechzig Jahr alt gestorben. Künftige Lexikographen werden die hier und sonst von L. v. Köchel eingestreuten Notizen nicht unberücksichtigt lassen dürfen. (Wie wenig die mühsamen Forschungen unserer Musikhistoriker benutzt werden, beweist z. B. das »Handlexikon der Tonkunst« von Dr. Oscar Paul, woselbst im I. Bde. (1870 erschienen) noch 1763 als Todesjahr Caldara's angegeben, dies aber in dem 1873 erst erschienenen Nachtrage nicht berichtigt ist. Löblicherweise hat Mendel's Conversationslexikon die Resultate Köchel's aufgenommen. *Die Red.*)

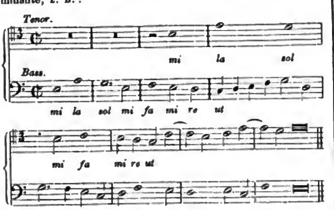
VII. S. 97—116. Chronik 1717 und 1718. Fehde mit Mattheson wegen der Solmisation und der Kirchentöne in denselben Jahren. Die Operndichter Apostolo Zeno, 1718 bis 1731, und Pietro Pariati, 1713 bis 1733. — Die Chronik berichtet uns zunächst über die Geburt der Maria Theresia und den Sieg des Prinzen Eugen über die Türken bei Belgrad, und ferner in musikalischer Beziehung über die Aufführungen dreier von Fux componirter grösserer Werke, nämlich der *Festa teatrale: Diana placata*, Text von Pariati und der beiden Oratorien *Il Disfacimento di Sisara* (Verfasser des Textes unbekannt) und *Christo nell' Orto*, Text von Pariati. — In der nun folgenden Schilderung des Streites mit Mattheson stellt Ludwig v. Köchel zwar auf der Seite unseres Fux, doch weiss er meiner Ansicht nach nicht das, was die Solmisation Gutes hat und ihr einen bleibenden Werth verleiht, in genügender Weise hervorzuheben.

Die eigentliche Benennung der Töne geschah von den frühesten Zeiten des Mittelalters an durch die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes *A B C D E F G*, denen dann noch der achte *H* hinzugefügt wurde. Die Solmisation will nun diese klare, einfache und ursprüngliche Benennung der Töne in keiner Weise aufheben, sondern bezieht sich nur auf gewisse Verhältnisse innerhalb der diatonischen Tonleiter. In derselben ist bekanntlich das grosse Hexachord *c—d—e—f—g—a* das grösste Stück, welches in Bezug auf seine Anordnung der halben und ganzen Töne zweimal vorkommt, nämlich noch eine Quarte tiefer oder Quinte höher vom Tone *g* aus beginnend, als *g—a—h—c—d—e*. Es war daher ganz natürlich, beide Male dieselben Verhältnisse mit denselben Namen zu bezeichnen, also auf beide Hexachorde die Sylben *ut—re—mi-fa—sol—la* anzuwenden, und eben so natürlich war es, dass man dann auch dem häufig gebrauchten Hexachorde *f—g—a—b—c—d* die Sylben *ut—re—mi-fa—sol—la* unterlegte. Dieselben bezeichnen also jedesmal eine grosse Sexte, in welcher der halbe Ton von der dritten zur vierten Stufe liegt. Ging nun die Melodie über den Umfang eines solchen Hexachordes hinaus, so musste allerdings die sogenannte *Mutatio* der Sylben eintreten, die oft den angehenden Sängern grosse Schwierigkeiten bereitete; doch war die Sache weniger complicirt wie sie aussah und liess sich sehr wohl auf bestimmte Regeln zurückführen, da ja mit dem Verlassen des einen Hexachordes auch sofort der Eintritt in ein anderes gegeben war, und es nur darauf ankam, von welchem Tone an man die Melodie als in dem anderen Hexachorde stehend betrachten wollte. Der Mutation wollen wir hier durchaus nicht das Wort reden, wohl aber müssen wir auf die anderen sehr bedeutenden Vortheile hinweisen, welche die Solmisation in der streng diatonischen Schreibart namentlich für die mehrstimmige, contrapunktische fugirte Composition hat. Es ist ganz unzweifelhaft, dass eben diese Vortheile es waren, welche Fux und andere namhafte Musiker des vorigen Jahrhunderts bewogen, an ihr mit allen Kräften festzuhalten und dass dagegen einem Manne wie Mattheson, in dessen Natur es nicht lag, sich tiefer in einen Gegenstand zu versenken, der voller Vorurtheile steckte und der Alles, was ihm beim ersten Anblick nicht klar werden konnte, begeiferte und beschimpfte, dass diesem das Verständniss für die in Rede stehende Sache völlig fehlte und er nun in seinem Zorn als ein echter literarischer Raufbold über alle diejenigen herfiel, welche in sein wegwerfendes Urtheil nicht einstimmen wollten. Ueber Mattheson ist die Zeit längst hinweggegangen. Niemand wird heutzutage aus seinen theoretischen Schriften noch Belehrung schöpfen können. Sie sind grösstentheils angefüllt mit ungeniessbaren Schimpfereien, platten Rohheiten und liefern den Beweis, dass ihr Verfasser unfähig war, auch nur im entferntesten die geschichtliche Entwickelung unserer Kunst zu begreifen und sich in die Auffassungs- und Vorstellungsweise Anderer zu versetzen. Er schüttete überall das Kind mit dem Bade aus, und es ist nur zu bedauern, dass sich zu seiner Zeit manche Männer von Bedeutung durch sein brutales und unverschämtes Wesen einschüchtern liessen. Fux gehörte zu diesen letzteren nicht; er antwortete anfangs in einfach klarer ruhiger Weise, zog es dann aber vor zu schweigen, weil ihm die Sache widerlich war und er einsah, dass er es mit einem eitlen aufgeblasenen Gegner zu thun habe, der sich nicht überzeugen lassen wollte und dem es nicht um die Wahrheit, sondern nur um das Ansehen seiner eigenen Person zu thun war.

Es sei mir hier gestattet auf einige Vortheile der alten Solmisationslehre näher einzugehen, und zwar in Bezug auf die Nachahmung und die Beantwortung des Themas in fugirten Sätzen.

Wenn in einem mehrstimmigen Gesange die einzelnen Stimmen nach einander mit derselben Melodie auftreten, so nennt man dies bekanntlich »Nachahmung«. Dieselbe kann auf derselben Stufe der Tonleiter oder auf einer anderen stattfinden. Liegen nun in der Melodie der nachahmenden Stimme die halben Töne nicht genau wie in der ersten, so nennt man die Nachahmung eine freie; liegen sie dagegen genau wie in jener ersten, so heisst sie eine strenge oder genaue. Es liegt auf der Hand, dass die freie Nachahmung einen anderen Eindruck als die strenge macht und dass daher, wenn es auf einen gleichmässigen Ausdruck in den verschiedenen Stimmen ankommt, der strengen Nachahmung der Vorzug zu geben ist. Von den Nachahmungen auf den verschiedenen Intervallen der Leiter ist natürlich nur die im Einklange und in der Octave in allen Stufen vollkommen genau. Da die menschlichen Stimmen

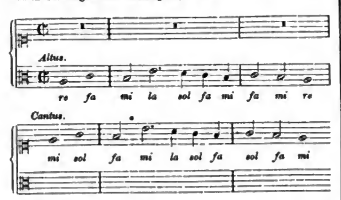
(Sopran, Alt, Tenor und Bass) aber nicht in dem Verhältniss dieser beiden genannten Intervalle stehen, sondern ungefähr um eine halbe Octave (d. h. um eine Quarte oder Quinte) von einander entfernt sind, so musste sich ein Mittel finden lassen, eine genaue Nachahmung auch auf diesen Intervallen herzustellen, und dieses Mittel haben wir in den mit *ut—re—mi—fa—sol—la* bezeichneten Hexachorden, d. h. eine Melodie, welche sich in dem Hexachorde *c—d—ef—g—a* bewegt, kann genau in dem *g—a—hc—d—e* nachgeahmt werden, und zwar mit der in der Fuge gebotenen Rücksicht auf Tonica und Dominante, z. B.:



Dieses in der Unterstimme anhebende Sätzchen gehört dem phrygischen Tone *E* und dem Hexachorde *c—a* an und beginnt mit der Tonica; es wird dann eine Quinte höher im Hexachorde *g—e* (mit *h* = *mi* beginnend) auf der Dominante beantwortet; es entsprechen sich hier also die Tonreihen vollkommen:

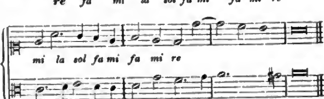
c — d — e — f — g — a.
g — a — h — c — d — e.
ut—re—mi—fa—sol—la.

Ist die Lage des Themas dagegen so, dass dasselbe mit der Tonica beginnend dem Hexachorde *g—a—hc—d—e* angehört, so muss die Nachahmung auf der Dominante im Hexachorde *c—d—ef—g—a* stehen. In diesem Falle können sich aber die Sylben nicht entsprechen, und die Nachahmung wird ungenau, was in der Fuge nicht zulässig ist, z. B.



Hier gilt nun die Regel, dass die auf der Dominante beginnende Nachahmung die Grösse des ersten Schrittes nicht beobachtet, sondern diesen in der Weise verändert, dass sie mit der zweiten Note die dem Thema entsprechende Sylbe ergreift. Hierdurch haben wir beim Einsatz das richtige Verhältniss von Tonica und Dominante gewahrt, und in dem folgenden ist dann, mit Ausnahme des ersten Schrittes, eine genaue Nachahmung erzielt worden:





Diese kurzen hier eingestreuten Bemerkungen mögen zur Beurtheilung der Solmisation genügen. Wir würden in modernen Compositionen manchen unnatürlichen und gezwungen-klingenden Nachahmungen weniger begegnen, wenn die Componisten beim Studium der Fuge hierauf immer Rücksicht genommen hätten.

Was nun den andern von Mattheson herbeigezogenen Streitpunkt betrifft, nämlich die Abschaffung der sogenannten Kirchentöne oder Octavengattungen, an deren Stelle er die modernen 12 Dur- und 12 Moll-Tonleitern nach der gleichschwebenden Temperatur setzen will, so ist hier Mattheson noch unendlich viel mehr im Unrecht, als in dem Streit über die Solmisation. Ohne Solmisation kann man sehr wohl auskommen, denn dieselbe besteht im Grunde nur in einer Art der Benennung der Töne, die sich durch eine andere sehr wohl ersetzen lässt, und es fragt sich nur, welche ist die zweckmässigere, und welche Vortheile bietet diese und welche jene? So verhält sich die Sache aber mit den Kirchentönen oder Octavengattungen nicht. Dieselben sind wirklich vorhanden und zwar vielfach vorhanden, indem sie nicht allein in der untransponirten Tonleiter, sondern auch in jeder Transpositionsscale enthalten sind. Ihre Existenz zu leugnen oder dieselben zu verwerfen, ist einfach absurd und keines Wortes weiter werth.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verschiedene Novitäten.

(Schluss.)

Von **Antonio Lotti** [14]) ist in einer kleinen Sammlung, genannt »Weltliche und geistliche Lieder« eine liebliche Arie gebracht, die nach jenen hitzigen Drangsalen uns in die kühle Sommerabendluft der Väter zurückversetzt; denn er starb 1740, gehört also unzweifelhaft in die Zopfzeit des berühmten Cantors Seb. Bach. — Die kurze Arie *Pur dicesti, o bocca bella* ist wahrer Gesang, wohlklingend, lieblich, von Herzen gesungen — könnte doch nur Einer der Zukünftler solch Lied ohne Gick und Gack von Herzen singen, er würde nicht klagen über den böswilligen Missverstand seiner abdominalen Evacuationen. Lotti und Leo, zeit- und sinnverwandte Kunstgenossen, sind jener Zeit die ebenbürtigsten mit unseren Meistern, auch von ihnen nach Gebühr anerkannt. Hier im vorliegenden Stück ist

14) Weltliche und geistliche Lieder älterer Meister für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte zu Concertvorträgen geeignet. Offenbach a/M. bei Joh. André. Nr. 1. Antonio Lotti. Arie »Pur dicesti« (Ach noch einmal) aus 1700, italienischer und deutscher Text, für Mezzo-Sopran oder Alt, für Sopran à 36 kr. (Nr. 11184.) 7 S.

melodische Grundlage, rhythmische Structur und einfache Natürlichkeit der Harmonie beisammen, wie es keiner von den Futurikern nachmacht.

Julius Otto Op. 145[15]) bringt eine Zeitdichtung »Dornröschen Strassburg« für Männerchor mit Orchester, einfacher angelegt als Cebrian's oben erwähnte Symphonie, aber mit viel Zeitphrasen durchzogen. Das Gedicht ist nicht geistreich, doch singbar; die Composition leidlich hallend und schallend mit solchen Reizbarkeiten, wie sie bei den Ventiltrompeten des Militärorchesters in allen Glanzfarben nur gedenkbar sind: dass solche Parade-Orchester dem Tonsinn des Volkes heilsam seien, verbietet schon die Unreinheit der verschwenderisch ausgestreueten Minderseptimen. Uebrigens hat das Orchester den Hauptinhalt der Cantilene, während der Gesang überwiegend declamatorisch syllabirt, durchaus nicht volksthümlich, aber theatralisch: er würde zu Spontini's Olympia passen. Das 12-taktige Aufangs-Ritornell, den Gang der späteren Singstimmen vorzeichnend, beginnt:



Hübsche Klangwirkungen, wie die häufigen Zwischenritornelle mit *dolcissimo* Blech hinein bringen, täuschen nicht über den leeren Inhalt des Ganzen — von dessen Effectscenen nur noch herauszuheben sind a) S. 5, 2 sechs Takte steif-stetiger Minderseptimen auf *ais*, b) ebenda S. 5, 3 sechs Takte Cisdur-Quartsexten, ähnlich gestaltet — letztere mit dem widrig schneidenden Gang S. 5—6: Cis-dur $^6/_4$ (auf *gis* rubend) unvermittelt weitergehend in G 2 (*D.* Dominant-Umkehrung). Zu loben ist allenfalls, dass den Singstimmen — ausser dem häufigen *a'* und einigen *as'* und *b'* — doch nichts Unbilliges, nicht allzu schwierige Intervalle zugemuthet werden.

Josef Rheinberger Op. 63[16]) enthält Acht Lieder vollen Chores, überschrieben »Am Walchensee« — dessen Aufenthalt den Sängern wohl meist so unbekannt wie dem Referenten: mysterioser Hintergrund! Es finden sich in den Liedern, wie in einer kürzlich erschienenen romantischen Rhapsodie*), manche Züge ursprünglicher melodischer Erfindung, die besserer Pflege würdig scheinen als hier geschieht, dicht an der Gluth-Atmosphäre derer, die korinthisch Erz kochen aus sehr mancherlei Metall. Die Lieder 1 und 2 sind zwar in der Textfassung wunderlich, sofern vier Menschenkinder *utriusque sexus* mitsammen singen: »An dem Baumstamm im Moos — Sass das Mädchen, Ich daneben« — und: »Nun weisst du, Trotzkopf, was Liebe heisst« u. s. w., aber mancher Unsinn kommt im schwelgenden Tonreich zu Sinnen, ehe er sichs versieht — man denke an die alten Madrigale, Liturgien, Passionen u. s. w., indessen: es giebt hier doch auch ein *Quo usque tandem*. Dessungeachtet sind die zwei ersten Lieder feuerfarb angethan; um so eifriger dürfen wir den rüstigen Selbstbewussten warnen vor stehenden Phrasen oder Formeln, wie die Cadenzen:

E-dur. S. 3. *F*-dur. S. 13.

E 4 3 *C* $\frac{6}{4}$ 9 *F* $\frac{7}{9}$ 5

ähnlich noch S. 16, 2, 1 — 16, 3, 2 — was uns nur der Monotonie halber auffiel, während sonst der Verfasser eher neue Wendungen, auch seltsame, versucht, als triviale. — Da die Schlusskraft eine besondere Kunst ist, die eben unserer Kunst eigenthümlich angehört, noch mehr als der Rhetorik: so erwähnen wir noch der wunderschönen *clausula finalis* S. 5 unten, die neu, wohlgedacht und innig wirksam erscheint — während der Schluss des letzten Stückes Nr. 8 S. 21 sich vielleicht erweichen und erhöhen liesse durch die (seltene) Bachische Wendung, wenn dort der Alt sänge *c' h a g* anstatt *c' h g:*

S. A. T. B.

Hart und unschön ist auch der Tenorgang S. 7, 2, 3 in Beziehung zu den übrigen Stimmen, wo anstatt T. *f g* / *D* | *gis* / *E* vielleicht zu lesen wäre *T* : *f a* ‖ *gis*. — Als eigenthümliche Liebhaberei erschien uns die Anwendung abwärts gebrochener Quarten an unbetonter Stelle, zumal in der Hauptmelodie:

S. 14, 1. S. 16, 1.

Fis-moll. *As*-dur.

was allerdings in dem langsamen Tempo minder schwierig, und in dem ersten Beispiel (Fis-moll) liebliche Würzigkeit hineinbringt. Da es aber mehrmals und auch schwieriger vorkommt, so möchten wir an die schöne Singbarkeit der älteren *Nota cambiata* erinnern, womit man schwierige Sprünge zu umgehen wusste. — An grellen Uebergängen ist leider kein Mangel, das letzte Stück enthält deren am meisten: wie der Sopran sicher einsetze den Sprung *cis*^{1}—*es*^{2} S. 18, 3, 1, ist schwer zu begreifen.

H. M. Schletterer Op. 32[17]) enthält acht Männergesänge, über welche das Urtheil gleichmässig fallen wird wie über die früheren: dass sie nämlich handlich und ergötzlich sind für gutgeschulte Sänger, übrigens anspruchlos ohne tiefere Bedeutung.

Ludwig Scherff Op. 16[18]), Drei Frühlingsreigen für gemischten, d. h. vollen Chor, besingen ein paar Stücke aus des unvermeidlichen V. Scheffel's Frau Aventiure, welche eben so wie sein Säckinger Trompeter das Mittelalter unglücklich nachahmend wiederbringen will. Scherff's Töne daneben

15) Dornröschen Strassburg, Dichtung von Carl Gärtner, für Männerstimmen mit Orchesterbegleitung in Musik gesetzt von Julius Otto. Op. 145. Schleusingen, Conrad Glaser. Fol. 15 S. Clav.-Auszug. Pr. Mk. 2. Partitur in Abschrift. (»Nun lasst uns singen freudig laut«.)

16) Am Walchensee. Acht Lieder für gemischten Chor (Dichtung von Carl Lemcke) componirt von Josef Rheinberger. Op. 63. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13163.) Part. (4°.) und Stimmen. Pr. Mk. 3, 50.

*) Wir erinnern uns des Titels nicht.

17) Gesammelte Männerchöre von H. M. Schletterer. Op. 32. Acht Chorgesänge. Nördlingen, C. H. Beck'sche Buchhandlung. gr. 8°. 2. Heft 1873. Nr. 4—8. [Nr. 4. Hüben und drüben von Fr. Oser. 6 S. Nr. 5. Frühling im Wein. Von W. Wackernagel und Nr. 6. Vivat von demselben. »Als ich den ersten Becher trank«.] (1. Heft siehe Jhrg. 1873 Sp. 85.)

18) Drei Frühlingsreigen aus J. V. Scheffel's »Frau Aventiure« für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt von Ludwig Scherff. Op. 16. Hamburg bei G. W. Niemeyer. (1959—61.) Folio. à 9 S. Pr. à Mk. 1, 25.

sind schwächer noch als seine früheren theuer bezahlten Opera: melodielos langweilig und selbst in der technischen Factur unbehülflicher als die leichtfertige, aber naiv klangsame Rose von Bacharach, vgl. d. Bl. 1872.

Göttingen. *E. Krüger.*

Neueste Pariser musikalische Zustände.

(Nach Lagenevais.)

Verdi's Requiem. Die Damen Stolz, Waldmann, Nillson. Die Concerte. Die Pianisten Planté und Wilhelmine Klauss. Die Tenoristen Diaz und Pagans.

Wollen wir für einen Augenblick auf die Seelenmesse von *Verdi* zurückkommen. Seit 14 Tagen hatte Paris keinen anderen Gegenstand der Aufregung als sie. Unter den Musikern, den Künstlern und der vornehmen Welt herrscht darüber nur eine Stimme der Anerkennung, ja der Bewunderung. Konnte man doch mitten im Sommer, am hellen Tage, bei einer erstickenden Hitze den Saal der komischen Oper sich füllen, sich leidenschaftlich erregen, in Enthusiasmus ausbrechen sehen, wie einst bei den glorreichsten Aufführungen des Théâtre-Italien — und vermittelst welchen Publikums! Nicht etwa jenes banalen, lärmenden, gespreizten Personals, das die öffentlichen Blätter »die Leute der ersten Vorstellungen« nennen, sondern der Gesellschaft, der feinen, die sich jetzt nur bei seltenen Gelegenheiten zeigt und deren Anwesenheit allein schon einem Werke die höhere Weihe giebt. Das erfreut sicherlich das Herz, erquickt uns und erweckt in uns — mitten in der gleichzeitigen Ermattung und der über uns hereingebrochenen Musikmacherei — gewisses Vertrauen auf die Zukunft, indem es so zu sagen Lebensbalsam in unser Blut flösst. Hinterher kommen allerdings trübe Betrachtungen, und man ergeht sich in Bedauern, dass ein solcher Hauptschlag nicht einem Franzosen geglückt ist; trösten wir uns aber damit, dass dieses Meisterwerk, das auch deutschen Ursprungs hätte sein können, von einem Frankreich befreundeten Italiener herstammt, von einem Genie jener lateinischen Raçe, welche, wenn man der »Norddeutschen Zeitung« glauben darf, zum demnächstigen Verschwinden bestimmt ist.

Wir haben die Messe von Verdi so oft gehört, als sie gegeben wurde, und deren Studium wie die Reflexion über dieselbe haben nur den Eindruck erhöht, den sie auf uns schon am ersten Tage gemacht. Neben tiefem Erfassen des Gegenstandes, Reichthum und Mannigfaltigkeit der Gedanken wie der Formen, Kraft und Farbe in den Klangwirkungen erkennen wir auf jeder Seite den Geist und die Hand des Meisters, oder besser gesagt, des modernen Meisters. Der vernachlässigte Autor des »Trovatore« und des »Ernani«, der ungeachtet seine Kunst ihm doch so schöne Triumphe verschafft hatte, mitten in seiner Laufbahn missachtet worden war, mochte es wohl für einen schönen Traum halten, mit dem musikalischen und dramatischen Temperamente, womit ihn der Himmel begabt hatte, jemals dahin zu gelangen, die Sprache eines Beethoven, Mendelssohn oder Schumann zu sprechen (!). Und dieser Traum hat durch eine Willenskraft, auf die man kaum genug hinweisen kann, sich nun doch glorreich verwirklicht. In der That, sich wieder der Arbeit, dem Studium zu unterziehen, nach zwanzigjährigen Erfolgen, die uns Ruhm und Glück gebracht haben, das Wagniss einer Umgestaltung zu versuchen, unter Lorbeeren sich aufzuraffen mit dem Rufe: »nein, das ist nicht das Rechte, beginnen wir von Neuem!« — gestehen wir, dass eine solche Handlungsweise einen gewissen Respect einflösst, und dass, indem wir das Meisterwerk bewundern, wir uns zu gleicher Zeit vor dem männlichen und entschlossenen Charakter des Künstlers, der es schuf, verneigen, um so mehr, als Verdi bei diesem Unternehmen ein hohes Spiel spielte und am Ende des Wagnisses sehr leicht dahin kommen konnte, die sichere Beute für einen Schatten fahren gelassen zu haben. Handelte es sich doch darum, einer Behandlungsweise zu entsagen, durch die ihm die Composition von Werken, wie einer »Traviata«, eines »Maskenballes« und eines »Rigoletto« gelungen war! Konnte er mit Bestimmtheit wissen, wohin ihn die neuen Versuche führen würden, denen er sich unterzog? »Don Carlos« zeigte ihn uns auf dem Punkte der Krisis, sagen wir es offen, des Herumtastens. Das Publikum war sich nicht klar über das, was es hörte; es fühlte sich durch diesen symphonischen Apparat enttäuscht; selbst die Scene des Gross-Inquisitors, so prachtvoll durch tragischen Ausdruck, liess es kalt. Man erblickte darin weniger die Anzeichen einer radicalen Wandelung als einen Versuch der Nachahmung, eine gewisse Hingebung an nur mangelhaft ausgesprochene Tendenzen. Der Verdi des »Rigoletto« und des »Ernani« hatte in Wirklichkeit den alten Menschen ausgezogen, und der neue heutige Verdi zeigte sich kaum erst zur Hälfte. Die Inspiration zögerte, die Hand, welche das Steuer führte, schien mehr darauf bedacht, die Klippen zu umschiffen, als mit vollen Segeln auf neue Ufer loszusteuern. Erst später mit der »Aida« sollte die Metamorphose ihren endlichen Abschluss erhalten, und nun die Messe zeigt uns den Meister in der Allgewalt seiner Thätigkeit, gleichsam durchdrungen von den Gewässern des Styx.

Man höre, man lese die Partitur, man gehe auf den Grund des Werkes und man wird darin alle angeborenen Eigenschaften dieses originellen Musikers, gehoben durch den Zauber einer soliden und sorgfältigen Arbeit, wieder finden. Wenn in dieser heiligen Conception der Dramaturg zuweilen durchblickt, so geschieht dies nur im richtigen Gefühle der Proportion und auf eine gewisse ihm eigenthümliche Art, die nie das Interesse erkalten lässt. Betrachten wir das Publikum während des Anhörens, so sehen wir es aufmerksam, gesammelt; die schon bei den ersten Noten geweckte Theilnahme wächst von Nummer zu Nummer und löst sich gegen das Ende, an das man nicht glauben will, in einen letzten mysteriösen und schreckenvollen Seufzer auf. Welchen Werth auch jedes Stück im Einzelnen haben mag, es schliesst sich dem grossen Ganzen harmonisch an. Auf das stürmische und grauenvolle in grossartigen Conturen und einem labyrinthischen Fugensatze sich entrollenden *Dies irae* folgt das kurze und pathetische *Recordare*. An der Schwelle des seufzererfüllten, flehenden und angstvollen *Libera* vernehmen wir das *Agnus Dei*, einen Ruhealtar in der düsteren Nacht. Dasselbe ist zwar nur eine einfache Cantilene, aber von welchem Wohllaute in den Motiven und von welcher Wirkung bei dem Eintritte des Chores im Unisono und bei der Wiederholung in Moll! Bei diesem Anlasse hört man von Reminiscenzen sprechen; die einen, sich anklammernd an die ersten drei Noten einer Phrase, deren ganzer Effect auf den Schlusstakten beruht, rufen aus: »Das ist aus der weissen Frau!« die anderen, nicht minder klug, behaupten: »Ach nein, ihr irrt euch, das ist der Zwischenact der Afrikanerin!« — Denn es gilt zur Zeit für eine ausgemachte Sache, dass man die Saiten-Instrumente nicht im Unisono gehen lassen kann, ohne einen Raubzug in Meyerbeer's Gebiet zu unternehmen — eine Extravaganz, wobei die pfiffigen Leute, welche so schöne Sachen auftischen, die nämlichen sind, welche früher behaupteten, Meyerbeer habe jenen Zwischenact in frecher Weise von Païsiello aus dessen berühmter Romanze: »Ich bin Lindor« gestohlen. Doch lassen wir den Scherz bei Seite und kehren wir zu dem für den Gegenstand angemessenen Ton zurück. Fast hätten wir vergessen, des *Lux aeterna* zu erwähnen, eines der schönsten und dramatischsten Gesänge jenes Todtengedichtes. Vermöge des Gegensatzes von Licht und Schatten, erinnert es ganz an Rembrandt. In der Höhe des himmlichen Azurs girren die Saiten-Instru-

mente, zitternd, knisternd und mystisch: *lux aeterna!* In der Tiefe dumpf, verhüllt und düster psalmodiert das Blech: *requiem aeternam!* Alles ist schön, wie von Mozart, und furchtbar wie ein Grabgesang. Derselbe Gegensatz ist im *libera*, wo die Stolz als unwiderstehliche Verbündete eingreift. Wenn diese mächtige glanzvolle Stimme sich entfaltet, meint man den Sturm über die Wogen hinbrausen zu hören; allmälig beruhigt sie sich und erstirbt in einem *pianissimo*, das uns im Grunde der Seele bewegt, dessen Schattirung und Austönen unnachahmliche Kunst beurkundet.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **New-York.** Ueber die nachstjährige Saison der italienischen Oper in New-York und anderen amerikanischen Städten unter der Leitung von Max Strakosch bringt ein Londoner Blatt folgende Mittheilungen: Die Primadonna assoluta der Truppe wird Mademoiselle Albani sein, die, eine Canadierin von Geburt, ihren Ruf zuerst als Mademoiselle Lajeunesse in Amerika gründete. Ihren ersten Erfolg errang sie in Albany, daher ihr Bühnenname. Mademoiselle Heilbronn, die einstige Burlesken-Actrice, nunmehr Sängerin an den Pariser Italiens, ist ebenfalls engagirt. Die dramatische Sängerin der Truppe wird Madame Pontentini, eine Italienerin, sein. Miss Anna Louise Carey wird als die einzige Altistin der Truppe genannt. Als Tenore sind engagirt: Signor Carpi, ein junger Italiener von 26 Jahren, Signor Benfratelli und Signor Debassini; als Baritonisten: Signor del Puante und Signor Tagliapetra, und von Bassisten wird vorläufig Signor Fiorini von den Italiens erwähnt. Das Repertoire wird aus »Vascello di Fantasma« und »Lohengrin« von *Wagner*, »Romeo und Giulietta« von *Gounod*, »Ruy Blas« von *Marchetti*, nebst »Dinorah«, »Mignon«, »Nordstern«, »Aida«, »Faust« u. s. w. bestehen.

✱ **Schottland** besass bis jetzt kein bestimmt organisirtes Orchester, wie ein solches in London und Manchester zu finden ist, so dass, wenn grosse Concerte gegeben werden sollen, eigens ein Orchester aus London engagirt werden musste. Um diesem Bedürfniss abzuhelfen, soll nunmehr ein aus 50 Mitgliedern bestehendes Orchester engagirt werden, und in Glasgow sind bereits über 4000 Pfd. Sterl. für einen Garantiefonds gezeichnet worden.

✱ **Triest.** Man schreibt der N. fr. Presse aus Triest vom 13. August: Das Municipium hat mit dem Impresario Burlini definitiv einen Vertrag geschlossen und ihm das Communal-Theater für die grosse Stagione und ebenso für die Zeit der Quaresima überlassen. Bekanntlich hatte der Vorgänger des gegenwärtigen Impresario, Dr. Gardini, allerhand Fatalitäten nach Ablauf seines Vertrages, obwohl er sich redlich Mühe gab, seinen Verpflichtungen pünktlich nachzukommen, und dieselben schliesslich auch beglich. Ob sich Herr Burlini besser aus der Affaire ziehen wird, ist noch abzuwarten. Nach dem Vertrage hat er vier neue, in Triest noch nicht gehörte Opern zu geben. Die gewählten Opern sind: »Salvator Rosa« von *Gomes*, eine Oper, die in Genua grossen Erfolg hatte, dann »Macbeth« von *Verdi*, welche Oper wohl schon hier gegeben wurde, aber da sie mit zwei oder drei neuen Arien bereichert wurde, so wird sie den Triestinern als neu vorgeführt; endlich die »Contessa di Moos« von *Lauro Rossi*. Die vierte »neue« Oper ist noch nicht bestimmt. Orchester-Dirigent ist Herr Giuseppe Bernardi. Von Gesangskräften hat Herr Burlini acquirirt die Damen Ginevra Giovannoni-Zacchi und Cecilia Cavedani, die Herren Patierno (Tenor), Aldighiere (Bariton) und Atry (Bass). Die übrigen Gesangskräfte sind noch unbekannt. Von Balletten werden aufgeführt: »Die Semiramis des Nordens« und »Die Tochter des Cheops«, beide von *Hippolyt Monplaisir*. Der Tenorist Patierno ist bereits hier. Die Proben für »Salvator Rosa« werden Ende September beginnen. Auf alle Fälle ist Herrn Burlini der beste Erfolg zu wünschen; denn schlägt auch heuer die Theater-Unternehmung fehl, dann kann man dem Communal-Theater ein sehr trauriges Prognostikon stellen.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

✱ [Gesammt-Ausgabe der Werke Mendelssohn's.] Von der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig wurde eine Einladung zur Subscription auf die Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy versandt. Ein grosser Theil der Werke Mendelssohn's gehört dem Verlage von Breitkopf & Härtel an, mit den übrigen betheiligten Verlegern hat sich die Firma zum Theil schon verständigt, so dass mit der Gesammtausgabe gleich begonnen werden kann. Im Jahre 1878 erloschen die bezüglichen Autorrechte und ist es daher ein sehr löbliches Unternehmen, schon jetzt eine kritische Gesammtausgabe der Werke Mendelssohn's zu veranstalten, ehe dieselben für vogelfrei erklärt und dann allen Verschlimmbesserungen ausgesetzt sind. Wir erwarten aber auch von der löblichen Firma Breitkopf & Härtel, dass sie uns eine wirklich kritische, correcte Ausgabe bietet, was zwar auch bei der Beethovenausgabe versprochen aber nicht gehalten wurde. Nach der Anzeige hat Herr Hofkapellmeister Dr. Julius Rietz, »der bewährte musikalische Kritiker, der nahe Freund und Kunstgenosse Mendelssohn's, der unstreitig grösste Kenner seiner Werke,« die kritische Revision dieser Ausgabe übernommen. — Es wird eine Partitur- und eine Stimmen-Ausgabe veranstaltet; ausserdem sollen die vollständigen Clavierauszüge der Vocalwerke aufgenommen werden. Die äussere Ausstattung und der Preis sollen denen der Beethoven-Ausgabe gleichgehalten werden. Die Pianofortewerke und die einstimmigen Lieder werden die Reihenfolge eröffnen. Die Subscription kann sich entweder auf die gesammten Werke oder auf einzelne Serien erstrecken, welche umfassen: A. Orchester-Werke. 1) Symphonien, 2) Ouverturen, 3) Märsche, 4) Für Violine und Orchester. B. Kammermusik. 5) Für fünf und mehrere Instrumente, 6) Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, 7) Für Blasinstrumente. C. Pianoforte-Musik. 8) Für Pianoforte und Orchester, 9) Für Pianoforte und Saiteninstrumente, 10) Für Pianoforte zu vier Händen, 11) Für Pianoforte allein (4 Bde.), 12) Für Orgel. D. Gesang-Musik. 13) Oratorien, 14) Geistliche Gesangwerke, 15) Grössere weltliche Gesangwerke, 16) Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 17) Lieder und Gesänge für vier Männerstimmen, 18) Lieder und Gesänge für zwei Stimmen mit Pianoforte, 19) Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte; im Ganzen 157 Nummern.

Zeitungsschau.

Bellini, Firenze. Nr. 27. *Tony Magliabechim*: Niccolò Tommaseo e il teatro. Nr. 28. Rassegna musicale. — Rivista drammatica.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 32. *G. Roberti*: Il canto corale. (Contin.) — Nr. 33. *Filippi*: La seconda festa dei cantori tedeschi a Monaco. — L'Aida a Perugia.

Le Guide musical. Nr. 33/34. Richard Wagner et la »Neuvième«. — *Jules Carlez*: Grétry et Grimm.

Der Kunstfreund. Von W. Mannstaedt. Nr. 7. Die Entwickelung der Symphonie. IV. — Tristan und Isolde in Weimar. — Nr. 8. Die Entstehung der Oper. (Forts.) — Berichte.

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. 27. *J. Taglioni*: Il Caporchestra.

Le Ménestrel. Nr. 36. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XLIV. — *A. Pougin*: Conservatoire national de musique et de déclamation. Année scolaire 1874. Distribution des prix. — Nr. 37. *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XLV. — *Aug. Laget*: Le chant et les chanteurs. Garat.

Musica sacra, von Fr. Witt. Nr. 8. *Fr. Witt*: Mozart zugeschriebene, aber nicht von ihm herstammende Messen. — Berichte über Cacilien-Vereine.

Musikzeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 17 und 19. *J. Alsleben*: Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — Erinnerungen an das jüngste Niederrheinische Musikfest. — *O. Reinsdorf*: Die Tonkünstlerversammlung in Halle a. S. am 25., 26. und 27. Juli. — *Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen für Klavierlehrer. (Forts.) — Nr. 20. *J. Alsleben*: Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — *O. Reinsdorf*: Die Tonkünstlerversammlung in Halle a. S. (Forts.) — *J. C. Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen für Klavierlehrer. (Forts.) — *O. Lessmann*: Franz Bendel. Nekrolog.

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 31. Discrete und indiscrete Erinnerungen an eine Gastspielsaison. (Schluss.)

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 31. *Octave Fouque*: Conservatoire national de musique et de déclamation. Concours publics (fin.). — *Edm. Neukomm*: Moscheles, sa vie et ses oeuvres. (Suite.)

Die Sängerhalle. Nr. 16. Hans Sachs. — Berichte.

Musical Standard. Nr. 524. Herr Reichardt Waner's (sic!) »Kitchen symphony«.

Urania von Gottschalg. Beilage zu Nr. 6. *C. A. Weisflog*: Das Credo der Todten. Ein musikalisches Phantasiestück.

Wochenblatt, Musikalisches. Nr. 33. *Th. Helm*: Beethoven's Streichquartette. 14. — Dr. *Johannes Draseke*: Beiträge zur Wagner-Frage. — Kritiken.

Zeitschrift, Neue f. M. Nr. 33. Die Tonkünstlerversammlung in Halle am 25., 26. und 27. Juli. — Das Prager Conservatorium am Schlusse der Concert-Saison 1873/74. (Schluss.) — Kritiken. — Die verstorbenen Componisten Magdeburgs.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 2. September 1874. **Nr. 35.** IX. Jahrgang.

Das Orgelspiel ausserhalb Deutschlands im 16. Jahrhundert.

(Aus »Zur Geschichte des Orgelspiels« von **Ritter**.)

I. Das Orgelspiel in Frankreich 1520—1550.

(Schluss.)

Anders fällt die Vergleichung der Chansons mit den deutschen Liedern aus, welche sich aus einer nahegelegenen Zeit dazu darbieten.

Die Chansons, etwas bunter und vollgriffiger behandelt als die geistlichen Stücke, bleiben unter fast allen Umständen ebenfalls orgelgerecht, insofern bei stetig fortgesetzten Figuren, bald in diese, bald in jene Stimme gelegt, jedes Stück in einem ruhigen Flusse und maassvoller innerer Bewegung sich abspielt. Nur wenige Sätze kommen vor, in denen, durch die hervortretende ursprüngliche Fassung bestimmt, der Bearbeiter die liedmässige Ein- und Abtheilung äusserlich sichtbarer gelassen hat.

Zu den Arbeiten der jüngeren Meister, welche das Locheimer Liederbuch als eine Zugabe zu Paumann's *»Fundamentum«* enthält, verhalten sich die Chansons in Attaingnant's Sammlung nicht gegensätzlich, sondern als ein Fort- und Weiter-Geführtes. Der allgemeine Ausdruck ist dort, wie hier, ein freundlicher auf Wohlklang gegründeter und dem Hörer entgegenkommender. In einer übersichtlichen und einfachen Form des Ganzen bewegen sich die mitwirkenden Kräfte unbehindert zwar, aber dennoch stets unter einer gewissen gegenseitigen Rücksichtnahme, so dass die harmonische Convenienz überall gewahrt bleibt. Wenn in den Arbeiten der Deutschen die Stimmenzahl, wo Wohlklang und harmonische Fülle es bedingen, gemehrt wird, so haben allerdings die um 60 Jahre jüngeren Sätze in der französischen Sammlung diese Mehrung so ziemlich als das Regelrechte angenommen, und lassen im Gegentheil nach Umständen eine Minderung eintreten. Auf beiden Seiten also ist man nicht zu einer eigentlichen Stimmen-Realität gelangt, sondern fügt sich den Umständen. Jedoch bleibt den französischen Sätzen nachzurühmen, dass fast überall, wo aus Gründen einer leichteren Ausführbarkeit der Gang einer Stimme unterbrochen oder abgebrochen wird, der Fortgang sich auf ganz natürliche Weise suppliren lässt, man es hier also nicht mit oberflächlicher Arbeit, sondern mit wohlüberlegter Rücksichtnahme auf die Bequemlichkeit des Spielers zu thun hat.

Gleich anknüpfend und fortbildend verhalten sich die französischen Orgelsätze zu den deutschen in Beziehung auf die angewandten Figuren. Den einen wie den andern fehlt allerdings die moderne, aus einem, oder aus verschiedenen Motiven hergeleitete Figuration, die daraus hervorgehende einheitliche Mannigfaltigkeit; allein wenn in der Locheimer Sammlung die rascheren Tongruppen noch willkürlich wechseln, nicht selten einander fremd und den Hörer befremdend zusammengestellt sind: so ist bei Attaingnant jeder Wechsel bereits vermittelt, das Unebene ausgeglichen, das Befremdende zum Ueberraschenden gemildert. Was ziert und belebt, erscheint nicht als ein von aussen Nachgetragenes, sondern als der organischen Bildung eingereiht, das, ohne Verletzung des Ganzen, sich nicht ablösen lässt.

Was aus dem Jahre 1530 an abgesetzten deutschen Liedern vorhanden ist, zeigt den Arbeiten Paumann's, Paumgartner's u. d. A. gegenüber einen nur geringen Fortschritt in der Figuren-Bildung. Diese letztere wirkt um so monotoner, als sie, zeilenweis ein- und absetzend, dem Discant allein überwiesen ist, und die beiden anderen Stimmen gar keinen Theil daran nehmen. Während die französischen Sätze die Vierstimmigkeit mit Vorliebe aufrecht zu erhalten suchen, ist in den deutschen die Dreistimmigkeit eingeführt, indem der Alt des Originals ohne Weiteres weggelassen wurde. — Ziehen wir die nächstfolgenden deutschen Arbeiten zur Vergleichung heran — es finden sich nur solche, welche nach 1570 entstanden sind — so bilden diese einen Tummelplatz von gehäuften, rastlos arbeitenden und — nichtssagenden Figuren der ärmlichsten Gattung, die mit der ruhig unterhaltenen Bewegung in den französischen Stücken auch nicht das Geringste gemein hat.

Aus dem Gesagten ergeben sich die nicht geringen Fortschritte, welche die Kunst des Orgelspiels, als sie in Deutschland darniederlag, durch das Verdienst unserer westlichen Nachbarn auf dem Wege einer freieren Richtung machte. Lässt man Paumann's *»Fundamentum«* als den allgemeinen Ausgangspunkt gelten — vor der Hand

wissen wir von keinem andern — so hielten sich die französischen Orgelkünstler nicht lange bei diesem primitiven Stadium auf. In dem Maasse, als die Einsichten in die harmonischen Gesetze sich erweiterten und begründeten, als das empirisch Gewonnene durch eine acht- und wachsame Theorie gesammelt und gesichtet wurde, und vor Allem als unter dem Einfluss einer berechtigten Sinnlichkeit Sinn und Geschmack sich schärften und läuterten: in dem gleichen Maasse gewann der musikalische Bau in rhythmischer und tonischer Beziehung, an klarer Anordnung, gleichartiger Stimmenführung, melodischem und harmonischem Wohlklang. An die Stelle mosaik-artigen Zusammensetzens einzelner Tongruppen trat eine zunehmend weichere Abtönung der ehedem hart contrastirenden Farben. Die harmonischen wie die melodischen Schritte, bisher oft unbiegsam und schroff, erhielten durch einfache Durchgänge Vermittlung, Glätte, Sangbarkeit. Zu dem Allen fügten die französischen Orgelkünstler eine ernste, umfassende und hingebende Anschauung vom Wesen und Beruf ihres Instrumentes. Sie behandeln die Orgel als Haupt-Instrument und meiden, was ausser der Natur desselben liegt, mag es nun der Kirche oder dem Hause gelten. Manichord und Spinett sind ihnen Nebensache. Zugleich halten sie die geistliche und weltliche Bestimmung der Orgel und das, was der einen oder der anderen dient, auch äusserlich getrennt. Mit den bunten Gemengseln von Clavier- und Orgel-, von Haus- und Kirchen-Musik, welche 50 Jahre später in Deutschland erschienen, hat Attaingnant's nach den Fächern wohlgeordnete Sammlung Nichts gemein.

Demnach muss man den französischen Orgelspielern, welche kurz nach dem Eintritt des 16. Jahrhunderts lebten und wirkten, unbedingt die Superiorität vor allen gleichzeitigen Kunstgenossen zugestehen. In dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts war Frankreich die Heimath des besseren Orgelspiels. Die Deutschen hatten ihren Schlick vergessen; die Niederländer grübelten über den Geheimnissen des künstlichen Contrapunkts, die Italiener verhielten sich, nachdem Sguarcialupo geschieden, gleich den Deutschen, schweigsam.

Das französische Orgelspiel dieser Zeit klingt weder weltlich leichtsinnig, noch asketisch herb, sondern natürlich frisch und froh, ohne die Grenzlinie, welche Ort und Gelegenheit ziehen, irgendwie zu überschreiten. Feierlicher Ernst erfüllt die über das *Te Deum* geschriebenen Sätze. Weder lang- noch kurzweilig schmückt sich diese Kunst nicht mit Schnörkel- und Muschelwerk, sie ergeht sich auch nicht in abstracten musikalisch-geometrischen Linien, sondern treibt, einer gesunden Einbildungskraft entsprossen, lebendige Blätter und Blüthen, die auch heute noch, wiewohl durch die Zeit an Farbe gebleicht und der Frische beraubt, unsere Theilnahme erregen und fesseln, und von dem in jener Epoche herrschenden Ernste, den die spätern nur zu sehr vermissen lassen, ein bleibendes Zeugniss ablegen.

Johann Josef Fux,

Hofcompositor und Hofkapellmeister.

Eine Biographie von Dr. Ludwig Ritter von Köchel.

[Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. Mit einem Bildnisse und zwei Facsimile. Mit Unterstützung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Wien, Alfred Hölder (Beck'sche Universitäts-Buchhandlung) 1872. gr. 8°. XIV und 584 S., nebst einem thematischen Verzeichniss der Compositionen von J. J. Fux, mit Register und Nachträgen 187 S. Pr. 5 Thlr.]

(Schluss.)

VIII. S. 117—143. Fux' Kirchenmusik. — Der Verfasser knüpft hier seine Betrachtung der Fux'schen Kirchencompositionen an die im Jahre 1718 componirte *Missa canonica* an und sagt S. 117: »Der volle Inhalt des *Gradus ad parnassum* legt Zeugniss ab über die Richtung des Fux zum strengen Satze in der Musik überhaupt und zu den Compositionen für die Kirche insbesondere, wo jener seinen höchsten Ausdruck zu finden berufen ist. Ein weiterer Beleg dafür ist die grosse Verhältnisszahl seiner Kirchencompositionen (nämlich 289 Werke) zur Gesammtzahl seiner nachgelassenen bekannten Werke (nämlich 405), also nahe drei Viertel der ganzen Summe.« In dem Verzeichniss der Fux'schen Compositionen, Beilage X werden 56 Messen, 57 Vespern, 22 Litaneien, 12 Gradualien, 14 Offertorien, 22 Motetten und 106 Hymnen aufgezählt. Mit Recht setzt unser Verfasser hinzu, dass noch wichtiger als diese bedeutende Zahl die Art der Auffassung und Behandlung derselben sei. Ueber seine eigene Stellung zu der ihm vorausgegangenen glänzenden Periode der Kirchenmusik besonders in Italien legt Fux in der Widmung seiner *Missa canonica* ein selbstbewusstes Bekenntniss ab, wenn er sich in folgender Weise äussert: »Ich habe es für meine Pflicht gehalten, diese »ruhmreiche Kunst der Musik von der unbegründeten Meinung »einiger zu befreien, welche behaupten, im Laufe der Zeiten »habe sich das Wesen der alten Musik so verringert, dass sich »nach und nach selbst der Begriff derselben verloren habe und »uns nichts mehr als der Schatten ihres Namens geblieben sei, »den die moderne Musik eingenommen hat. . . . . Ich schmei»chele mir, Ew. Majestät werden in dieser Messe erkennen, »dass die alte Musik noch nicht gänzlich verschwunden und »dass uns darin sogar ein Gewinn erwachsen ist, der, durch »Nachdenken und Forschen gepflegt, bewirken kann, dass der »Geschmack und die Würde derselben noch fortlebend er»scheine. Das ist immer mein Ziel gewesen, und mein geringes »Talent hat zum alleinigen Ende, das zu erhalten, was von alter »Musik uns noch übrig blieb, alle ihm mögliche Kraft zusam»mengenommen, in der Hoffnung, durch das Verdienst dieses »mühsamen Strebens alle meine übrigen Unvollkommenheiten »erträglicher zu machen.« — Fux versteht hier unter alter Musik den echten *a capella*-Stil, wie derselbe unter Palestrina zur höchsten Blüthe sich entfaltet hat, und in seiner Bescheidenheit gesteht er, dass er allein durch das eingehende und stets fortgesetzte Studium dieses alten Stiles zu jener Fertigkeit, Sicherheit und Freiheit im contrapunktischen Satze gekommen ist, durch welche er sich den Ruhm eines allgemein anerkannten Meisters erworben hat. Aber nicht allein seine künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen führten ihn zu jenen ernsteren Studien der älteren Kirchenmusik, sondern auch seine ganze Denkweise, welche in einer edlen und wahren Frömmigkeit und reinen Gottesfurcht ihren Ursprung hatte. Im *Gradus ad parnassum* spricht er sich über Kirchencompositionen folgendermaassen aus: »So wie das Heilige dem Welt»lichen an Würde voransteht, muss auch die Musik, welche

»für den Gottesdienst bestimmt ist und ewig dauern soll, durch »ihren Adel bei weitem den ersten Rang einnehmen, wie das »nach meiner Ansicht niemand in Zweifel ziehen wird. Und »weil Gott die höchste Vollkommenheit ist, so gebührt sich »auch, dass die Harmonie, welche zu seinem Lobe bestimmt »ist, nach der ganzen Strenge der Gesetze, nach der Vollkom»menheit, so weit dies die menschliche Unvollkommenheit zu»lässt, vollbracht und mit allen Mitteln, wodurch die Andacht »befördert werden kann, ausgestattet werde. Und wenn der »Ausdruck des Textes irgend eine frohe Stimmung verlangt, so »hat man sich zu hüten, dass die Musik der kirchlichen Würde, »des Maasses und Anstandes nicht entkleidet werde, wodurch »die Zuhörer zu andern, als den Empfindungen der Andacht »geleitet werden könnten. Vor allem hat man sich zu bemü»hen, dass die Musik dem Texte angemessen, klar, ausdrucks»voll und dem Sänger nicht unbequem, sondern leicht für die »Aussprache eingerichtet sei. . . . . Daher soll die Musik nicht »blos singen, sondern auch zu declamiren scheinen.« — Das Weitere empfehlen wir dem Studium unserer Leser selbst, da es bei dem engbemessenen Raum nicht möglich ist, auf alle Einzelnheiten näher einzugehen.

IX. S. 144—152. Chronik 1719 bis 1721. Abfertigung für die eventuelle Wittwe. Seine Oper *Costanza e Fortezza* in Prag, 1723. Ant. Caldara's Oper *Euristeo*, 1724. — Im Jahre 1719 componirte Fux zwei Textbücher des Pietro Pariati: Die Oper *Elisa* zum Geburtsfest der Kaiserin Elisabeth (sie erschien zehn Jahre später im Druck) und das Oratorium *Gesù Cristo negato da Pietro*. In demselben Jahre erhielt Fux das Hofquartier »zum goldenen Bären« auf dem Fleischmarkt, wo er zwei und zwanzig Jahre wohnte und auch seine Tage beschloss. Im Jahre 1720 componirte er, ausser dem Oratorium *La Cena del Signor* von Pariati, noch mit Caldara gemeinsam die Operette *Psiche*, Text von Apostolo Zeno, der einzige Fall, in welchem Fux mit einem Anderen in Gesellschaft componirte. Am 19. Januar wurde Fux' grosses *Requiem* bei der Leichenfeier der Kaiserin-Wittwe Eleonora Margaretha Theresia aufgeführt. Der neu eingetretene Hofcomponist Gius. Porsile beginnt seine Thätigkeit. Im Jahre 1721 sorgte Fux für die Sicherstellung seiner event. Wittwe, die er aber um zehn Jahre überlebte. Im Jahre 1722 componirte er die Oper *Le Nozze di Aurora* von Pariati und nachträglich die von Caldara componirten Nummern der Oper *Psiche*, welche dann als sein alleiniges Werk am Geburtstage des Kaisers zur Aufführung kam. Im Jahre 1723 fand die höchst glanzvolle Krönung des Kaisers und der Kaiserin zu Prag mit der königlichen Krone von Böhmen statt, zu welcher Fux die Oper *Costanza e Fortezza* componirt hatte, über deren Aufführung der bekannte preussische Kammermusikus Joh. Joach. Quantz in seiner Lebensgeschichte Marpurg, hist. krit. Beiträge I, S. 216 u. f., Burney Tagebuch 1773, III S. 130 u. f., ausführlich berichtet, L. v. Köchel hat diesen Bericht S. 147—149 als eine dankenswerthe Zugabe abdrucken lassen. Das Citat unten auf S. 147: »Burney Tagebuch 1773 I, S. 117 ff.« ist wohl nicht richtig. Den Schluss dieses Capitels bildet eine Beschreibung der Aufführung der Oper *Euristeo* von Caldara.

X. S. 153—164. Der *Gradus ad parnassum*, 1725. — Das Werk, durch welches Fux den Ruhm seines Namens in der musikalischen Welt über den Wandel der Zeit hinweg verbreiten sollte, wurde im Wiener Diarium vom 25. Juli 1725 in folgender Weise angezeigt: »N. B. Bei mir Johann Peter »von Gehlen, der Röm. Kais. und Königl. Catholischen Majestät »Hof-Buchdruckern gegen dem Hof-Ballhaus über ist nunmehro »zu bekommen und verlegt ein neues musicalisches Opus in»tituliret. *Gradus ad parnassum, sive Manuductio ad Compo»sitionem Musicae regularem . . . . elaborata a Joanne Josepho »Fux*. Kostet ungebundener 3. fl.« — Hierauf folgt eine ganz vortreffliche Besprechung des Werkes mit genauer Angabe seines Inhaltes und einer Geschichte des Buches. Schon im folgenden Jahre nach seinem Erscheinen war die Auflage des *Gradus ad parnassum* so weit vergriffen, dass v. Gehlen im Wiener Diarium vom 27. November 1726 anzuzeigen sich genöthigt sah, dass nur noch »einige Exemplarien« vorhanden seien; und im Jahre 1743 erklärt Lorenz Mizler, der bekannte Uebersetzer des Werkes, die Original-Ausgabe sei schon seit einigen Jahren nicht mehr zu bekommen gewesen. Eine zweite Auflage erschien trotz dieses schnellen Absatzes nicht; an ihre Stelle trat in Deutschland die Mizler'sche Uebersetzung, Leipzig 1742; ihr folgte eine italienische *Salito al Parnasso* von Alessandro Manfredi, Carpi 1761, dann eine französische als *Traité de composition* von Sr. Pietro Denis, Paris ohne Jahr (1773?), dieselbe wird allgemein als wenig gut bezeichnet; und schliesslich eine englische *Faux's practical rules for learning composition*, ohne Namen des Uebersetzers, London 1791. — Ehe Mizler's Uebersetzung erschien, hatte bereits 1731 der bekannte Hamburger Componist Georg Philipp Telemann im *Catalogue des oeuvres en musique* eine Uebersetzung des *Gradus ad parnassum* angekündigt; leider kam dieses Vorhaben aber nicht zur Ausführung.

XI. S. 165—173. Conflict mit *Principe Pio*. Die Cäcilien-Congregation. Chronik von 1725 bis 1728. Faustina in Wien. — Im Jahre 1721 wurde der *Principe Luigi Antonio Pio di Carpi* mit dem Prädicate *di Savoia*, ein besonderer Günstling des Kaisers, *Cavaliere direttore di musica* Karl's VI. und blieb es, bis er 1732 zum Gesandten in Venedig ernannt wurde. Da durch dieses neue Amt der frühere Wirkungskreis der Hofkapellmeister, als der Chefs der gesammten Hofmusik (*capi di musica*) beschränkt wurde, so liess sich begreifen, dass es an Competenzstreitigkeiten und anderen Conflicten zwischen den beiden Musikmächten nicht fehlte, wie dies in den Referaten des Oberhofmeister-Amtes öfter betont wurde. Nun geschah es, dass Fux im guten Glauben, seine Rechte nicht zu übertreten, dem Organisten Georg Reinhardt erlaubte, auf einige Tage nach Prag zu reisen. Kaum war dieser nach Wien zurückgekehrt, so erhielt er von dem *Principe Pio* einen sehr strengen Verweis und Fux eine empfindliche Note, welche uns v. Köchel als Beilage II, 23 S. 312 mittheilt. Fux fühlte sich hierdurch schwer verletzt und wandte sich um Erklärung und Abhülfe an den Oberhofmeister Grafen Sigmund Sinzenstorf in einer Beschwerdeschrift, welche der Ausdruck des Unmuthes über diese und mehrere vorangegangene Kränkungen ist. Der Ton in derselben ist bei aller Bescheidenheit höchst würdig und energisch. Sie endet mit der Forderung, »dass der Kaiser entscheiden möge, welche Gerechtigkeiten dem Kapellmeister zuständen und eingeräumt bleiben würden, auf dass er sich hiernach richten könne und er in seinem ohnehin betrübten (kränklichen) Zustande nicht eine Mortification über die andere erleiden müsste, sondern die noch übrigen wenigen Tage in Ruhe beschliessen könne.« Eine schriftliche Erledigung fand die Sache nicht; da aber nach diesem Vorfalle der *Principe Pio* noch sieben, Fux noch fünfzehn Jahre in ihren Stellungen blieben, so nimmt der Verfasser an, dass der Zwist in begütigender Weise mündlich beigelegt wurde. Die Beschwerdeschrift ist S. 310—12 vollständig abgedruckt und zeigt, dass der alte Kapellmeister in seinem Amte keine Einsprache auch von hochgestellten Personen duldete und seine Sache mit Gewandtheit und Festigkeit zu vertreten wusste.

Interessant ist der nun folgende Bericht über die Caecilien-Bruderschaft (eine Art musikalischer Gesellschaft) und deren Einrichtungen. Von derselben zieht sich, wie der Verfasser (auf Hanslick's Autorität gestützt) angibt, ein historischer Faden zur späteren »Tonkünstler-Societät« hinüber. Diese letz-

tere wurde nach Aufhebung aller Bruderschaften durch Kaiser Joseph II. (30. Juni 1783) nicht blos culturhistorisch, sondern auch thatsächlich im civilrechtlichen Sinne Erbe der alten Musik-Congregation, da ihr Fonds im Betrage von 7450 fl. der Tonkünstler-Societät über deren Ansuchen eingeantwortet wurde. — Die Chronik dieses Capitels berichtet uns ferner noch von einem Aufenthalte der Faustina Bordoni-Hasse in Wien und von zwei neuen 1726 von Fux componirten Werken, dem Oratorium *Il testamento di nostro Signore sul Calvario* und der *Festa teatrale per musica: La Corona d'Arianna*.

XII. S. 174—190. Die Oratorien von Fux, 1714 bis 1728. Chronik 1729 und 1730. Die Oper *Elisa*. Die Operndichter P. Metastasio, 1730 bis 1740, und Claudio Pasquini, 1733 bis 1742. — Die Oratorien hatten am kaiserlichen Hofe die Bestimmung, in der Hofkapelle während der Fastenzeit je eines in der Woche gesungen zu werden. Es kamen daher nach der wechselnden Länge der Fastenperiode vier, fünf auch sechs Oratorien zum Vortrage. Sie waren nach der damaligen Sitte in italienischer Sprache verfasst und behandelten Stoffe aus dem alten und neuen Testament, auch aus den Legenden einiger Heiligen u. s. w. Fux hat in den oben angegebenen Jahren zehn solcher Oratorien componirt, von denen mehrere wiederholt aufgeführt worden sind. S. 178—186 giebt uns L. v. Köchel mit löblicher Genauigkeit den Inhalt der einzelnen Werke an.

XIII. S. 191—214. Die Opern von Fux, 1702 bis 1731. Gnadengabe für den Neffen Matthäus. — Am 28. August 1731 wurde (nach dem Wiener Diarium) zum Namenstage der regierenden Kaiserin Elisabeth Christine die *Festa teatrale* »*Enea negl' Elisj o il Tempio dell' eternità*«, Text von Metastasio in der Favorita gegeben. Mit diesem Werke schloss Fux in seinem siebzigsten Lebensjahre die Reihe seiner dramatischen Arbeiten ab. Hieran anknüpfend, geht unser Verfasser zu einer höchst anziehenden und lesenswerthen Besprechung der Fux'schen Opern im Allgemeinen über und dann zu einer Aufzählung und Inhaltsangabe der einzelnen Werke, deren Fux in den oben angegebenen Jahren achtzehn componirt hat. — Die Chronik dieses Capitels berichtet uns ferner noch über den am 8. Juni 1731 erfolgten Tod seiner Gattin, mit der er 35 Jahre hindurch in glücklicher Ehe gelebt hatte, sowie über ein Gesuch an den Kaiser um Unterstützung für seinen Neffen Matthäus.

XIV. S. 215—258. Die kaiserliche Hofkapelle unter ihrem Kapellmeister Johan Josef Fux, 1715 bis 1740. — Dieses Capitel bespricht, auf urkundliche Quellen gestützt, die Thätigkeit Fux' während seines Kapellmeister-Amtes und giebt uns zugleich ein anschauliches Bild von dem Zustande und den Einrichtungen der kais. Kapelle, sowie mannigfache Nachrichten über die unter Fux' Leitung gestandenen Musiker.

XV. S. 259—272. Schüler des Fux. Wohnungen. Krankheit und Tod. Seine Verhältnisse zu zeitgenössischen Componisten. Schluss. — Als Organist bei den Schotten und als Kapellmeister von St. Stephan hat Fux vielfach Gesangunterricht zu ertheilen gehabt und eben so später als Hof-Kapellmeister im Contrapunkt und in der musikalischen Composition. Von seinen Schülern führt der Verfasser hier eine Anzahl auf, die sich später selbst als Musiker in ihrem Leben hervorgethan haben, wie z. B. Gottlieb Muffat, geb. 1690, gest. 1770 zu Wien, ferner Joh. Dismas Zelenka, Franz Thuma, Ignaz Prustmann, G. Chr. Wagenseil, Ign. Holzbauer. — S. 264 werden wir über die uns von Fux erhaltenen Porträte unterrichtet und S. 265 über die von ihm innegehabten Wohnungen.

Schon in seinem sechzigsten Jahre und vielleicht noch früher war Fux von einer schmerzlichen chronischen Fussgicht gequält, die ihn bis an sein Ende nicht mehr verlassen zu haben scheint. Im Jahre 1723 war das Uebel bereits so stark, dass ihn Kaiser Karl VI. zur Aufführung seiner Oper *Costanza e Fortezza* auf einer Sänfte nach Prag tragen liess. Im Vorberichte zu seinem *Gradus ad parnassum* klagt er selbst, dass ihn häufig Kränklichkeit, manchmal durch mehrere Monate, am Arbeiten verhindert habe. An den Schriftzügen in den amtlichen Gutachten wird namentlich von 1731 (nach dem Tode seiner Gattin) die zunehmende Schwäche sichtbar: seine sonst feste Hand wird zitternd, und von 1737 an musste er sich einer fremden Hand bedienen, welche selbst seinen Namen unterfertigte. Nachdem er am 20. October 1740 noch den Tod seines hochverehrten Kaisers erfahren musste, ging er selbst am 13. Febr. 1741 zur ewigen Ruhe ein. Im Wiener Diarium 1741 S. 149 steht die Anzeige: »den 14. Februarii« Verstorbene »Der Wohl-Edel-gestrenge Herr Johann Joseph Fux weil. der Röm. Kays. Majest. Hof-Capellmeister, bei dem goldenen Bärn am alten Fleischmarkt, alt 81. J.« Am Tage nach seiner Beerdigung, am 16. Febr., gaben die Hofmusiker in der Hofkapelle seine schöne Messe *In fletu solatium*.

S. 267 sagt unser Verfasser: »Fassen wir die im Voraus»gegangenen zerstreuten Charakterzüge unseres Fux zusam»men, so geben sie uns das Bild eines Ehrenmannes, dem »seine Kunst und sein Amt das Höchste im Leben galten, und »der zugleich als Mensch sich allseitiger Achtung und Anerken»nung erfreute.« Und mit besonderem Danke müssen wir es hervorheben, dass es dem Verfasser durch zahllose und mühevolle Nachforschungen gelungen ist, nicht allein das Material zu einem solchen Lebensbilde zusammengebracht, sondern dieses Bild auch in würdiger und schöner Weise ausgeführt zu haben. Die Anordnung im Buche, welche die Biographie selbst von den Urkunden trennt, ist übersichtlich, die Darstellung klar, und die Sprache fliessend und einfach, so dass es sich bei seiner reichen Fülle des dargebrachten Stoffes und der gründlichen wissenschaftlichen Form leicht und angenehm lesen lässt. Wir wünschen dem Werke daher im Interesse der Kunst die weiteste Verbreitung, sowie ihm sicherlich die Anerkennung aller mit der Musikgeschichte sich ernstlich Beschäftigenden nicht fehlen wird.

Mit S. 272 schliesst der erste Theil des Buches, die eigentliche Biographie, ab; hierauf folgt ein dazu gehöriges Register von S. 273—282. Der übrige Theil des Bandes wird von »Beilagen« folgenden Inhaltes eingenommen:

Beilage I. S. 285—296. Urkunden: Familien- und Vermögensverhältnisse des J. J. Fux, Nr. 1—24.

Beilage II. S. 297—325. Urkunden: Anstellungen, Beförderungen, Beschwerden des J. J. Fux. Reorganisirung der Hofkapelle. Nr. 1—34.

Beilage III. S. 326—348. J. Mattheson's Solmisationsstreit mit Fux. Beschuldigung des Francesco Conti. Nr. 1—11.

Beilage IV. S. 349—356. Zum *Gradus ad parnassum*. Dedicationen. Nr. 1—6.

Beilage V. S. 357—375. Stände der Kaiserlichen Hofkapelle von 1680 bis 1740, mit einem alphabetischen Register der hierin genannten Personen.

Beilage VI. S. 376—456. Urkunden: Fux' Gutachten über Hofmusiker von 1715 bis 1740. Nr. 1—260, nebst einem alphabetischen Register zu denselben.

Beilage VII. S. 457—481. Compositionen Kaiser Ferdinand III., Kaiser Leopold I. und J. J. Fux. Nr. 1—5.

Beilage VIII. S. 483—572. Verzeichniss der Opern, Serenaden, *Feste teatrali* und Oratorien, welche am Kaiserlichen Hofe in Wien von 1631 bis 1740 gegeben wurden. Nr. 1—791. Hierzu ein alphabetisches Register.

Beilage IX. S. 573—584. Häufiger vorkommende Texte von Kirchenmusiken. Nr. 1—12. (Diese Beilage hätte für viele Leser fortbleiben können, für andere dagegen mag sie eine angenehme Zugabe sein.)

Beilage X. Thematisches Verzeichniss der Compositionen

von Johann Josef Fux. Diese Beilage ist besonders paginirt, S. 1—187, und umfasst 405 Nummern nebst Register der Namen und Gesangstexte der einzelnen Compositionen

Schliesslich sei noch bemerkt, dass am Ende des Buches auch zwei Facsimiles der Handschrift des Fux beigegeben sind: 1) Schluss des autographen Testaments vom 5. Januar 1732 und 2) Titelblatt und 1 Seite Noten: *Completorium a 4. a Capella sine organo Joannis Josephi Fux. Die Mensis octobris 8. 1717.*

Berlin, Anfang August 1874. *H. Bellermann.*

Neueste Pariser musikalische Zustände.

(Nach Lagenevais.)

Verdi's Requiem. Die Damen Stolz, Waldmann, Nillson. Die Concerte. Die Pianisten Plante und Wilhelmine Clauss. Die Tenoristen Diaz und Pagans.

(Schluss.)

Versuchen wir nun die Stimme der Stolz zu charakterisiren: ein Wunder, wie es in einem Jahrhundert höchstens drei- bis viermal vorkommt! Riccoboni würde sie unter die Sopranoni oder Sopranoalti classificiren, mit anderen Worten: unter die Soprano-Contraalti. Die Catalani mochte zu dieser Familie gehören, der sich in der That auch die Cruvelli anschloss. Solche Stimmen besitzen alle Eigenschaften: Stärke, Gleichheit, Solidität, sie haben gewissermaassen ein doppeltes Medium, doppelte Schichten. Die *tessitura* des grossen und reinen Soprans hat die Mittel ihres Schwerpunktes zwischen dem *a* oder *h* auf der dritten Linie und dem *f* oder *g* auf der fünften: der Contra-Alto dagegen hat sein Medium zwischen dem *e* auf der ersten und dem *h* auf der dritten. Nun haben aber die grossen Stimmen, von denen wir sprechen, einen doppelten Stützpunkt, den ersten von *c* bis *g* auf der dritten Linie, und den zweiten von *c* oder *d* auf der vierten bis *g*. Es sind dies absolut eigenthümliche und phänomenale Stimmen, ihr Charakter ist *sui generis* und keineswegs ein gemischter. Sie sind und bleiben Soprane; so gross auch im übrigen die Stärke ihrer tiefen Töne sein mag, niemals werden sie das bedeutungsvolle Gewicht des Contra-Alto, dieser in ihrer ganzen Ausdehnung hellen und durchdringenden Trompeten-Stimme besitzen. Schon aus dieser Rücksicht allein verdient Therese Stolz einen Platz in den Annalen der Kunst: welche fleckenlose Reinheit, welche durchaus egale Klangfülle, welche Kühnheit und Sicherheit in der Art den Ton anzusingen! Bei der Lind lernten wir die wundervolle Leichtigkeit im *crescendo* und *diminuendo* auf den hohen Noten kennen: aber der mysteriöse unvergleichliche Glockenton der Lind bestand nur aus einzelnen Gruppen, dem Instrumente fehlte die Homogenität. Die Herrschaft der Lind auf dem Gebiete der Vocal-Musik wird vielleicht niemals anders zu erklären sein, als durch einen gewissen Magnetismus, dem sich niemand entziehen konnte, durch eine ebenso absolute als undefinirbare Herrschaft, während die wunderbare Kunst einer Therese Stolz sich bei jeder Phrase, bei jeder Note klar nachweisen lässt. Man hat weder die Nillson noch die Patti, weder Virtuosität noch Schwindelei vor sich, sondern die grosse und einfache Sängerin, die *prima donna par excellence*. Die Stimme der Waldmann hat weniger Helle und so zu sagen mehr Körper; sie singt in üppiger Fülle und in kräftigen Contouren, sie vertraut auf ihr Medium, das sie und ihr Glück trägt. Für sie allein ist dieses köstliche Medium die Stimme, die aber weder in der Höhe, noch in der Tiefe verhältnissmässig entwickelt ist. Die Waldmann hat zuweilen Tenor-Klänge. Kaum kann man sich ein besser zusammenpassendes weibliches Paar denken. Bei solchen Spitzen einer Gesellschaft giebt es kein Meisterwerk des alten oder neuen Repertoires, an das ein Theater nicht herantreten und es bewältigen könnte: der ganze Gluck und der ganze Mozart ständen ihm zu Gebote. Wenn man sie hört, geht die Einbildungskraft mit uns durch; man denkt an die Möglichkeit gewisser Reprisen, z. B. des »Titus« — jener Bérénice des österreichischen musikalischen Racine — mit der Waldmann als Sextus und der Stolz als Vitellia. Täuschung und Trugbilder! solche Erquickungen sind uns leider nicht beschieden. Wenn wir auch diesen Winter noch ein italienisches Theater hatten, so sah man dort nur das niedliche Personal des vergangenen Jahres wieder aufblühen, und was die grosse Oper anbelangt, so scheint es dort eine beschlossene Sache zu sein, die Frage nie vom grossen Gesichtspunkte aus in Angriff zu nehmen. Man meldet uns zur Zeit, dass man sich mit Mad. Nillson verständigt habe, dieser Sängerin einer einzigen Rolle und von der man, selbst zugegeben, dass sie das geblieben ist, was sie war, und dass sie mit allen ihren früheren Vorzügen wieder zu uns kommt, keine Dienstleistung erwarten kann, welche der Kunst zum Vortheil gereichte. Christine Nillson ist einer jener Luxus-Artikel, den sich eine Bühne gestatten kann, wenn sie ständig mit einer ganz completten Gesellschaft arbeitet. Unglücklicher Weise befinden wir uns nicht in dieser Lage; es handelt sich darum, an das Nothwendige, Unerlässliche zu denken. Was thut man für diesen Zweck? Man eilt nach London, um die schöne Ophelia für eine Reihe von Vorstellungen zu engagiren, man setzt das heillose Regime der »Sterne erster Grösse« fort und vergisst auf das, was das Publikum das Recht hat, von einem Director der grossen Oper zu erwarten, der das neue Haus einweihen soll: eine Gesellschaft von erprobten Künstlern, ausgezeichnete und solide Kräfte, nicht aber aufeinander folgende Ausstellungen und Abende, die *after the english fashion* organisirt sind.

Man kann weder überall sein, noch Alles besprechen. In jedem Winter haben wir uns deshalb einige Ommissionen vorzuwerfen. Ausser dem Conservatorium, den populären Concerten und den Festvorstellungen des Herrn Lamoureux bestehen und gedeihen noch manche musikalische Institute, mit denen man sich oft gern beschäftigen möchte. Die Concerte Danbe, die Choraufführungen, welche Herr Bourgault-Ducoudray dem Gotte Händel widmet, verdienten wohl nähere Beachtung, um so mehr als solche Anstrengungen und derartiger Wetteifer der grossen Kunst zu Nutzen gereichen, und ihre Propaganda, indem sie dem Cultus Mozart's und Beethoven's dient, zugleich vorzugsweise die Interessen unserer jungen instrumentalen Schule fördert. In dieser Hinsicht hat schon die Gesellschaft Desjardins und Tandou, welche seit zwei Jahren in Wirksamkeit ist, sehr Schätzenswerthes geleistet; Hr. Tandou erhielt den ersten grossen Preis von Rom, Herr Desjardins den ersten Preis für die Violine; die Pianisten dieses kleinen Kreises, ausgewählt aus der Elite des Conservatoriums, waren Saint-Saëns und Frau Massart. Ich habe von Herrn Planté geschwiegen: meine Entschuldigung ist zum mindesten wohlbegründet. Dieses Jahr hindurch hat man von dem Pianisten aus der Gironde kaum etwas wahrgenommen und gegenüber diesem ungnädigen Verhalten hatten die Fanatiker, deren ungeeigneter Spectakel sonst das Publikum mit sich fortriss, so viel gesunden Sinn, die Ovationen und Triumphe auf eine bessere Zeit zu verschieben. So schwindet der Ruhm, so, könnte man in gleicher Weise sagen, stellt er sich wieder ein, wenn man auf den Erfolg hinblickt, mit dem gegenwärtig eine Künstlerin, über deren Nichtwiedererscheinen man sich verwunderte, empfangen wird: Wilhelmine Clauss, heutzutage Mme. Szarvady. Sie spielt nur die grossen Meister: Variationen, Capricen, Transscriptionen haben sie niemals angezogen, und man kann sich leicht vorstellen, wie sehr dieser edle und kühne Stil, den wir schon von lange her kennen, in der Zurück-

gezogenheit, dem Studium und unaufhörlichen Verkehre mit den alten und neuen Classikern gewinnen musste. Clara Wieck, indem sie Schumann interpretirte, näherte sich dem Ideale dieser Gattung, und nichts ist leichter zu erklären. Warum sollte nicht diese Künstler-Seele besser als irgend Jemand die Gedanken eines Mannes wiedergegeben haben, dem sie sich vermählt hatte und der sie mit dem Hauche seines Genies völlig erfüllt hatte? Wir behaupten deshalb nicht, dass Mdme. Szarvady in ihrer Vortragsweise niemals ihres Gleichen gehabt habe, aber so viel scheint uns sicher zu sein, dass seit dem Abgange der Clara Schumann der Düsseldorfer Künstler keinen bedeutenderen Interpreten gefunden hat, und was wir von Schumann's Werken sagten, findet gleichmässig seine Anwendung auf die letzten Sonaten von Beethoven.

Alle Jahre erweitert das Reich der Concerte sein Gebiet: seine Hauptstadt ist das Conservatorium, seine Provinzen sind dreissig Gesellschaften, alle blühend, ungerechnet die Salons, wo sich die ungenannten Virtuosen produciren. Wer lernte kürzlich Herrn Diaz von Soria kennen? Kaum hier ausgeschifft, zeigt er sich der Welt, singt da und dort in angenehmer Weise unbedeutende Kleinigkeiten, und sofort macht ihn die Mode zu ihrem Brummel, ja die Salons streiten sich um ihn. Eine reizende Stimme von reinem Klange, wenn auch nicht sehr kräftig, ein tenorisirender Bariton, doch ohne Schule; will man dagegen einen Musiker, einen Sänger, einen Künstler hören, so muss man sich an Herrn Pagans wenden. Wenn man des Herrn Pagans entzückend schönes spanisches Repertoir hört, so sind viele Leute versucht, ihn blos für einen Debütanten von Boleros und Seguidillas zu halten. Mögen aber diese nur abwarten, bis er ihnen eine Arie von Mozart oder Cimarosa vorsingt, als: *il mio tesoro*, oder *pria che spunti*, und sie werden sogleich aufgeklärt sein. Die Natur gewährt blos den Klang der Stimme, sie befasst sich nicht mit deren Verwendung. Vergessen wir nicht, dass die spanische Schule, welche einen so bedeutenden Platz in der Malerei einnimmt, auch in der Gesangskunst nicht ganz ohne Werth ist; der Unterricht der Porpora und der grossen italienischen Meister hat berühmte Zweige auch *tra los montes* getrieben, die sich bis auf unsere Tage fortgepflanzt haben. Während die Mutter-Schule ihre Function in Italien eingestellt hat, hörte doch von dieser Seite die Transmission nicht auf zu wirken: Garcia und ihr Geschlecht stammen von dort; von dort auch die Reinheit und Einfachheit von Herrn Pagans' Stil. Die Kunst, welche er ausübt und zu der er sich bekennt, ist nicht Sache seiner Erfindung, er leitet sie von den Principien ab, die ihm überkommen sind. Es ist mit der Gesangskunst genau so wie mit der Bildnerei, und wenn wir davon sprechen, auf deren wahre Quelle zurückgehen, so rufen die Bildhauer den Phidias an, wie die Vocalisten ihren Porpora. *L. v. St.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Dessau.** Der von der Intendantur des herzogl. Hoftheaters jüngst veröffentlichten Uebersicht der vom 1. Oct. 1873 bis 30. April 1874 gegebenen Vorstellungen entnehmen wir folgende Daten: Zum ersten Male wurde aufgeführt in der Oper: Der Haideschacht von *Franz von Holstein*. Neu einstudirt wurden »Maurer und Schlosser«, »Die Entführung aus dem Serail« und »Don Juan«. Im Ganzen fanden 127 Vorstellungen statt.

✱ **Graz,** 17. August. Unter der Leitung des Impresario Giacomo Marchetti begann gestern eine italienische Operngesellschaft im Stadttheater mit »Norma« ein von gutem Erfolg begleitetes Gastspiel. Schade, dass die mit schönen Stimmmitteln begabte Primadonna, Madame Ronzi-Cecchi, eine überaus unvortheilhafte Gestalt hat; die sonst ganz hübsche, talentirte junge Frau würde ohne diesen Fehler eine weit grössere Wirkung erzielen. Ihre Coloratur ist vortrefflich. Einen unbestrittenen Erfolg erzielte der Tenorist Bertolini als Sever. Auch der Bassist Monti gebietet über eine sehr schöne Stimme. Die Chöre sind tadellos einstudirt, die sechs Weiblein derselben jedoch in keinem Verhältniss zu den vierzehn Choristen. Das Publikum, sehr animirt, liess es an lebhaftem, theilweise stürmischem Beifall nicht fehlen.

✱ **London.** Das Coventgarden-Theater wurde am Samstag für einen Cyklus von sogenannten »Promenaden-Concerten«, zu welchem Behufe es besonders hergerichtet und ausgeschmückt worden ist, wieder eröffnet. Diese Concerte stehen unter der Leitung des Franzosen Hervé, Componisten der Operetten »Der kleine Faust« und »Chilperic«, und für die Ausführung derselben sind ausser einem 100 Mitglieder starken Orchester recht bedeutende Kunstkräfte, darunter der Geigen-Virtuose Henry Wieniawski, engagirt. Den Glanzpunkt des ersten Concertes, das äusserst zahlreich besucht war, bildete ein Tongemälde von Hervé, betitelt »Der Aschanti-Krieg«, für Orchester, Soli und Chöre.

✱ **London.** Der glänzende Erfolg des dort zum Besten der Internationalen Mozart-Stiftung in Salzburg gegebenen Patti-Concertes hat den Botschafter Grafen Beust angeregt, auch in den grösseren Provinzstädten: Manchester, Liverpool, Birmingham und Edinburgh Concertvorstellungen zu Gunsten der Stiftung vorzubereiten. Sir Julius Benedict, welcher den Grafen Beust bei Vorbereitung des Patti-Concertes auf das wirksamste unterstützte, hat sich bereit erklärt, auch bei den weiteren Concert-Productionen seine Beihilfe zu leisten. Der Vorstand der Mozart-Stiftung hat in Folge dessen den Grafen Beust einstimmig zum Ehrenmitgliede ernannt, und der Botschafter hat diese Ernennung angenommen.

✱ **Schwerin.** Im Laufe der vom 14. Septbr. bis 9. Mai dauernden Saison fanden 65 Opernvorstellungen, 10 Abonnements-Concerte (6 für Orchester und 4 für Kammermusik) statt. An Novitäten bleibt zwar nur C. Reinecke's »Abenteuer Händel's« zu verzeichnen, doch wurden bei den vielfachen Veränderungen im Personal fast sämmtliche Opern neu einstudirt, namentlich auch die Mozart'schen Don Juan, Figaro, Zauberflöte und Beethoven's Fidelio. An Gästen traten auf Th. Wachtel (3 Mal), Diener (4 Mal), Gunz (3 Mal), Fräul. Aglaja Orgeni (2 Mal), der Tenorist William Müller aus Hannover (4 Mal) und der Bassist D. Bletzacher ebendaher (1 Mal).

✱ **Wien.** Die Komische Oper in Wien wird nach ihrem tragischen Geschick, das sie verfolgt, nun doch wieder aufleben. Herr Hasemann hat den Pacht vorläufig für ein Jahr unter günstigen Bedingungen abgeschlossen und gedenkt, neben der komischen Oper auch die Operette zu pflegen. Als Kapellmeister ist Herr Joseph Sucher engagirt, welcher seine Stelle als Solo-Gesangscorrepetitor am Hofoperntheater niedergelegt hat. (Sein Nachfolger wird dort der Componist Herr Herm. Riedel sein.) Das Wiederaufleben der Komischen Oper in Wien begrüsst Prof. Hanslick in der »Neuen fr. Presse«, der stets für die Errichtung einer eigenen Opéra comique in Wien plaidirte, »mit aufrichtiger Freude«. »Trotz aller Fehler,« schreibt Hanslick, »welche begangen, und aller Schicksalsschläge, die dort empfangen wurden, haben wir den Glauben an eine Auferstehung der Komischen Oper niemals aufgegeben. Diese Bühne hat während eines kurzen und schwankenden Bestandes sich rasch in Wien eingelebt, sie war ein künstlerisches und geselliges Bedürfniss geworden. Ihr Unglück war eigentlich ein angeborenes: mit einer grossartigen Schuldenlast zur Welt zu kommen. Director Swoboda belastete darauf das Budget mit einem übermässigen Gagen-Etat (die Komische Oper zählte mehr engagirte Solosänger als das Hofoperntheater!) und huldigte in Ausstattungssachen sehr verschwenderischen Gewohnheiten. Man kann ein vortrefflicher, gefeierter Gesangskomiker sein und dabei schlechter Geschäftsmann, ein untauglicher Director. Herr Swoboda war das Alles. Immerwährend verstimmt und verletzt, empfindlich gegen jede Einwendung des Verwaltungsrathes, von jedem Zwischenfall aufgeregt, durch seine Künstler-Erfolge verwöhnt wie eine dreizehnjährige Prinzessin, konnte Swoboda es nicht zu jener Widerstandskraft und Ausdauer bringen, die für den schwierigen Posten eines Theater-Directors nothwendig sind. Nach seinem Abgang dirigirte ein Provisorium mit redlichem Eifer, jedoch schwankendem Erfolg. Mit einem Führer wie Laube an der Spitze hätte trotzdem das Institut noch damals einen Aufschwung nehmen und in gesicherte Bahnen lenken können. Aber es fehlte die Autorität, fehlte das Vertrauen der Mitglieder in den Bestand der Sache. Und doch hatte man eine Anzahl vorzüglicher Künstler und guter Vorstellungen. Sogar die finanziellen Leistungen der Komischen Oper waren, einer authentischen Mittheilung zufolge, besser als ihr Ruf: es soll in den ersten zwei Monaten die tägliche Durchschnittseinnahme 1300 Gulden überstiegen und später die Oper: »Der König hat's gesagt« in elf Vorstellungen gegen 22,000 Gulden getragen haben. Vor Allem aber ist es wichtig, zu constatiren, dass das Publikum die Komische Oper niemals im Stich gelassen hat, so oft dort Gutes gut gegeben wurde. Die Vorstellungen des »Barbier von Sevilla«, des »Glöcklein des Eremiten« (beide mit Minnie Hauck), die zahlreichen Wiederholungen von »Der König hat's ge-

sagt« spielten stets vor einem zahlreichen Zuhörerkreise. Mit drei Novitäten vom Schlage der letztgenannten hätte die Komische Oper floriren können. Statt dessen glaubte man das Publikum Wiens mit sehr mittelmässigen Aufführungen alter, abgespielter Opern (»Martha«, »Stradella«, »Regimentstochter« etc.) anlocken zu können. Man verfiel in den verhängnissvollen Irrthum, die Komische Oper nicht als ein Residenz-Theater, als ein Erstes in seinem speciellen Fach zu führen, sondern wie eine Provinzbühne. Kein Wunder, wenn das anfänglich so günstig gestimmte Publikum in bedenklicher Weise auszubleiben begann. Sobald aber die hübsche Novität »Der König hat's gesagt« erschien, war auch das Publikum wieder da. Sie war die einzige neue Oper während des ganzen Bestandes dieser Bühne und kam erst nach Swoboda's Abgang unter der Leitung Herrn Hasemann's heraus, welchem das wenigstens als ein gutes Omen gedeutet werden kann. Die neuen Directoren Hasemann und Sucher haben allerdings noch nicht auf theatralische Leistungen hinzuweisen, welche eine Garantie für die Zukunft des Institutes bieten. Sie müssen sich vorläufig mit den Sympathien begnügen, welche man der Sache selbst entgegenbringt. Und diese Sache, das Wiederaufleben der Komischen Oper in Wien, verdient unseres Erachtens die wärmste Theilnahme, die kräftigste Unterstützung. Die Komische Oper steckte zwar in der Form einer Actien-Gesellschaft, aber ihr Inhalt und Zweck war ein eminent künstlerischer. Sie war in der Schwindelzeit entsprungen, aber nicht aus dem Schwindelgeist jener Epoche. Die Gründung eines eigenen Theaters für die Spieloper fusste auf künstlerischen Motiven, auf unbestrittenen ästhetischen Nothwendigkeiten. Sie bezweckte die Pflege, ja die Rettung einer reichen, köstlichen Kunstgattung, für welche das grosse Hofoperntheater niemals ein Asyl sein kann, sie bezweckte damit zugleich die Heranbildung eines eigenen Stils für Composition und Darstellung des musikalischen Lustspiels. Sie eröffnete deutschen Theaterdichtern, Componisten und Sängern ein neues Feld der Wirksamkeit und der Erfolge, dem Publikum eine neue Stätte heiteren Kunstgenusses. Sie schuf sich schliesslich den Ruhm, die erste selbständige »Opéra comique« in Deutschland zu sein. Das sind Ziele und Strebungen, die selbst der starke Athem des modernen Höllengottes »Krach« nicht bleibend niederzuwerfen vermag. Der rasche Umschwung vom sanguinischen Hoffnungsrausch zum faulen Pessimismus liegt im Wiener Naturell: himmelhoch jauchzend — zum Tode betrübt. Letztere Tonart drohte durch die Ereignisse des vorigen Jahres stationär zu werden, und man hielt auch die Komische Oper für rettungslos verloren. Und doch ging kaum Jemand an dem schönen neuen Theatergebäude am Schottenring vorüber ohne herzliches Bedauern und aufrichtiges Wünschen. »Ich kann's nicht glauben«, declamirten die Freunde im schmerzlichen Tone Wallenstein's. Und man durfte es auch nicht glauben, zur Ehre Wiens, dass die Komische Oper für immer eingesargt, ihr stattliches Haus für immer verödet bleiben sollte. Gut denn, dass die Stunde der Wiedereröffnung gekommen ist; möge jetzt die rechte Kraft dort einziehen und der rechte Geist!«

* [Neue Opern.] Die neue Oper von Offenbach, welche die englische Volkssage »Whittington und seine Katze« zum Sujet hat, wird zu Weihnachten im Alhambra-Theater zu London aufgeführt werden. Das »Athenäum« bezweifelt, ob die Angaben Pariser Journale, dass dem Componisten dafür ein Honorar von 3000 Pfund Sterling gezahlt werden wird, begründet sind, denn die Opéra bouffe, meint das Blatt, hat in England sicherlich nicht so viel Anklang gefunden, um einen solchen Preis für eine Burleske zu rechtfertigen. — Franz Erkel arbeitet an einer neuen Oper, mit welcher das neue Opernhaus in Pest eröffnet werden soll. Der Text der Oper, den der ungarische Schriftsteller Eugen Rakosy geschrieben haben soll, befindet sich bereits in den Händen des Tondichters. Er behandelt die Geschichte des heiligen Stefan, Königs von Ungarn. — Saint-Saëns in Paris hat eine grosse Oper in vier Acten componirt, deren Gegenstand die Geschichte Simson's ist. Es giebt in diesem Werke drei Hauptrollen; jene Simson's, die für Bariton geschrieben ist, — ein Priester der Philister, welche Tenor ist, endlich die Partie Dalila's, welche einen Contr'alt ersten Ranges erheischt. Bruchstücke dieser Oper wurden vor Kurzem bei Madame Viardot ausgeführt. — Felicien David bringt ein Seitenstück zu der »Perle von Brasilien«; er beendigt die grosse Oper »L'Indien«, welche in der Opéra comique zu Paris aufgeführt werden wird.

* Wie Verdi für Manzoni, so hat neuerdings der in Neapel lebende Componist de Giosa zu Ehren Donizetti's eine Todtenmesse geschrieben.

* Auszeichnungen und Ernennungen;

Der Kaiser Dom Pedro von Brasilien hat dem k. k. Hofballmusik-Director Eduard Strauss in Wien, in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen, den Titel eines kaiserlich brasilianischen Hofkapellmeisters verliehen.

Bei der musikalisch-dramatischen Preisvertheilung im Conservatorium zu Paris wurde Verdi als »Commandeur der Ehrenlegion« proclamirt, während Deldevez, der Operndirigent, das Ritterkreuz erhielt.

* Todesfälle:

Am 14. August starb zu Kranz in Hannover an den Folgen eines Schlagflusses der ehemalige Director des Düsseldorfer und später des deutschen Actien-Theaters in Pest, Herr Kullak.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 32. *M. de Thémines:* Le mémoire des compositeurs et l'Assemblée. — *Henry Cohen:* Concours du Conservatoire. — *G. Escudier:* Distribution des prix au Conservatoire. — Institut orphéonique français.

Caecilia, von Mich. Hermesdorff. Nr. 5—8. Zur Charakteristik der Choraltonarten. (Forts.) — *R. Schlecht:* Calliopea legale per Maestro Giovanni Anglico Octobi Carmelita. Calliopea des Chorals, von Johann Hotby, einem englischen Carmeliten. Nach der Copie des Edm. de Coussemaker übersetzt und mit kritischen sowohl als erläuternden Anmerkungen versehen. — Elementartheorie der Musik. (Forts.)

The Choir. Nr. 401. The Late Lord Lytton on Music. — The general characteristics of Haydn, Mozart and Beethoven. Translated from Brendel's History by *J. C. Fillmore.* — Mendelssohn-Pro and Con. — *L. Ehlert:* Letters on Music. XVIII. XIX. — Nr. 402. Chappell's History of Music. Vol. I. (Contin.) — *Ehlert:* Letters on Music. XIX. XX. — Christy Minstrels at the Assizes. — M. Sullivan's Shakespearian Music.

La Chronique musicale. Nr. 28. *A. Pougin:* Les concours du Conservatoire. — Palmarès du Conservatoire pour l'année 1874. — *H. Lavoix fils:* La musique dans l'Ymagerie du Moyen âge. (Contin.) — Dr. *V. Burq:* De la gymnastique pulmonaire contre la phthisie. (Contin.) — *Louis Lacombe:* Le Sonnet.

Dwight's Journal of Music. Nr. 8. Ferdinand Hiller on Wagnerism (1860). — The fifty-first Festival of the Lower Rhine, in Cologne. — Bach's »Christmas Oratorio«. (The Academy Jan. 3.) — Cherubini. From Bellasis.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 34. *Rob. Musiol:* Zur Geschichte der Entwickelung der Ouverture. (Forts.) — *W. Langhans:* Die Prüfungen im Conservatorium der Musik zu Brüssel. — Nr. 35. *W. Langhans:* Die Prüfungen am Conservatorium zu Gent.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 34. Dr. *C. Fuchs:* Werke von G. Riemenschneider bespr. — Dr. *J. Dräseke:* Beiträge zur Wagner-Frage.

Zeitschrift, Neue f. Musik. Nr. 34. *Rich. Pohl:* Die Entwicklung und Bestimmung der Oper. (Schl.) — Recensionen.

Wiener Abendpost. Nr. 191. 22/8. Paul Baudry und die Fresken im Foyer des Pariser Opernhauses.

Revue critique. Nr. 28. *Paton:* Biographie de Stendhal.

Sonntags-Blatt. Red. Liebetreu. Nr. 32. Die erste deutsche Oper.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Accessions-Katalog der Grossherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt. Beilage zur Darmstädter Zeitung. Supplement. Musikalien, 1873. Abth. II. Tonwerke für die Bühne. 8°. S. 37—94. (Führt auch diejenigen Tonwerke auf, welche Eigenthum des Hoftheaters und der Hofmusik sind. Eine reiche Sammlung.)

Barattani (F.). Mozart e il suo »Don Giovanni«. Ancona 1874, tip. Mengarelli. In-16°. 24 p.

Jullien. — Histoire du théâtre de madame de Pompadour dit théâtre des Petits cabinets; par *Adolphe Jullien.* Avec une eau-forte de Martial, d'après Boucher. Paris, imp. Alcan-Lévy; lib. Baur. Gr. in 8°, 80 p. et grav. (11 juillet.) [Extrait de la Chronique musicale. Tiré à 250 ex.]

Righetti (Carlo). Facciamo un teatro nazionale. Proposta. Milano 1874, L. Perelli edit. In-8°. 30 p. L. 0, 50.

Scriptores. — Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit *E. de Coussemaker.* Tom. IV. Fasc. 2. Parisiis, A. Durand et Pedone-Lauriel 1874. 4°. pag. 81—160. 8 Frcs. [Enthält die Fortsetzung des Liber de arte contrapuncti a Magistro *Joanne Tinctoris* (Neapoli incipit absolvitque anno domini 1477 mensis Octobris die undecima); ferner 8. Proportionale musices editum a Magistro *Joanne Tinctoris.* (Man vergl. Jahrg. 1873 Nr. 24 Sp. 382 d. Ztg.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 9. September 1874. **Nr. 36.** IX. Jahrgang.

Zur Beurtheilung S. W. Dehn's als Theoretiker.

Aus dem Nachlasse des **Gottfr. Emil Fischer.**

Vorbemerkung.

Seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe der im Nachfolgenden eingehend beurtheilten Harmonielehre von S. W. Dehn (April 1840) sind bereits 34 Jahre verflossen. Es könnte daher sehr sonderbar erscheinen, nach so langer Zeit noch eine Besprechung des Werkes in dieser Zeitung zu bringen. Jedoch verfolgen wir durch den Abdruck des Aufsatzes nicht den gewohnten Zweck, den sonst Besprechungen haben, nämlich einem Werke entweder Eingang beim Publikum zu verschaffen oder vom Gebrauch desselben abzurathen, oder aber den Verfasser auf Irrthümer aufmerksam zu machen und eine Verbesserung derselben bei ihm zu veranlassen, was Alles in diesem Falle ja unmöglich ist, — zunächst war es uns darum zu thun, einen trefflichen Aufsatz eines schon längst hingeschiedenen musikalisch hochbegabten Mannes, dessen Abdruck damals 1841 durch äussere Umstände unterblieb, dem völligen Untergange zu entreissen und durch die Veröffentlichung desselben einen weiteren Beitrag zur Würdigung des verstorbenen Verfassers zu bieten. Dann allerdings hat uns auch der Umstand zur nachträglichen Publicirung dieser eingehenden Kritik des Dehn'schen Werkes veranlasst, dass letzterem seiner Zeit eine solche Besprechung nicht zu Theil wurde. Denn weder G. W. Fink, welcher in der Allgem. mus. Zeitung vom Jahre 1841 (Bd. 43) Nr. 38 Sp. 761—771 und Nr. 39 Sp. 785—794 diesem Buche einen langen mehr raisonnirenden als kritischen Aufsatz widmete, kann man die Befähigung zuerkennen, eine wissenschaftliche und maassgebende Kritik über eine Harmonielehre zu schreiben, noch auch L. Rellstab, welcher ebenfalls das genannte Werk in der Berliner Voss. Ztg. 1840 Nr. 155 besprach. (Die Neue Zeitschrift für Musik 14. Bd. 1841 Nr. 33 S. 133 brachte nur eine kurze Anzeige.) Und doch hat dieses Buch, »ein hochbedeutendes Werk und eines der besten dieser Gattung, die überhaupt existiren«*), welches noch heute von vielen modernen Theorielehrern ihrem Unterrichte zu Grunde gelegt wird, hauptsächlich den Ruf Dehn's als Theoretiker begründet, ausserdem dass ihn seine Schüler und Freunde für »einen der gelehrtesten und gründlichsten Contrapunktisten und musikalischen Theoretiker der neuesten Zeit« ausgeben. *) Ob dieser Ruf gerechtfertigt, mag die nachfolgende Kritik zum Theil entscheiden.

Im Jahre 1860 erschien von der Harmonielehre eine zweite »vom Verfasser umgearbeitete« Auflage, wie es auf dem Titel heisst. **) Dehn war aber schon am 12. April 1858 gestorben und hat sicherlich weder an die Verbesserung, noch weniger an eine Umarbeitung seines Werkes Hand angelegt. Die zweite Auflage ist, bis auf die Tilgung einer sich nur auf die Druckeinrichtung beziehenden unwesentlichen Bemerkung der Vorrede und des Datums derselben, auch nur ein wörtlicher Abdruck der ersten Ausgabe, selbst mit den Druckfehlern, die als solche auf der letzten Seite der Original-Ausgabe nicht verzeichnet sind, z. B. S. 80 (Neue Auflage S. 72) unter den vollkommenen Discordanzen »Sexte« statt »Septime«, obwohl Fink in seiner Recension diesen anmerkte. Auch die historischen Notizen würde Dehn mehrfach in der Zeit zwischen 1840 und 1858 zu berichtigen und zu vervollkommnen Veranlassung gehabt haben.

Ueber Dehn's Leben unterrichtet uns am vollständigsten v. Ledebur in seinem Tonkünstler-Lexikon Berlins, 1861 S. 106—109, sodann Bernh. Scholz' Nachruf in der Niederrh. Musik-Zeitung vom Jahre 1858 Nr. 21. Des Verfassers der nachfolgenden Recension, um dessen Andenken willen wir hauptsächlich dieselbe zum Abdruck bringen, haben diese Blätter in Nr. 9 und 10 des laufenden Jahrganges bereits ausführlich gedacht, wozu noch v. Ledebur a. a. O. S. 154—155 zu vergleichen ist.

Die vorliegende Besprechung war für die Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik bestimmt, welche damals von der Societät für wissenschaftliche Kritik zu Berlin unter Redaction v. Henning's im Duncker und Humblot'schen Verlage erschienen, aber wegen »zu grosser Länge« zurückgeschickt worden. Fischer starb dann am 14. Febr. 1841 und ein anderweitiger Abdruck unterblieb bis heute. Wir lassen nun die Kritik hier folgen: *D. Red.*

*) Mus. Conv.-Lex. von Mendel 3. Bd. 1873 S. 100.

*) Mus. Conv.-Lex. von Mendel 3. Bd. 1873 S. 100.

**) O. Paul in seinem Handlexikon der Tonkunst Bd. I macht gleich »mehrere Auflagen« daraus!

Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen von **S. W. Dehn.** Berlin 1840, Verlag von Wilhelm Thome. 8⁰. XII. 315 S. und 48 S. Notenbeispiele. [Zweite vom Verfasser umgearbeitete Ausgabe. Berlin 1860, Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung. gr. 8⁰. XVI. 340 S. und 1 Tabelle. (S. 297—340 Notenbeispiele.)]

Die Lehre von der Harmonie ist vielfach von theoretischen und praktischen Musikern bearbeitet, und manches System hat sich eine Zeit hindurch in Ansehen erhalten; da indess die Musik in beständigem Fortschritte, oder wenigstens in beständiger Veränderung begriffen ist, so haben selbst diejenigen Werke, welche bei ihrem Erscheinen entweder im Ganzen oder in einzelnen Theilen genügten, nach dem Verlaufe von fünfzig Jahren schon ihre Stelle nicht völlig mehr ausfüllen können, und viele der aufgestellten Sätze und Regeln bedurften im Fortschritte der Kunst der Erweiterung oder Beschränkung. Ueberdem leiden viele der früheren Lehrbücher bei vielen einzelnen treffenden und zu jeder Zeit brauchbaren Bemerkungen doch an einer gewissen Planlosigkeit und Weitschweifigkeit, welche ihren Gebrauch besonders für Anfänger sehr schwierig macht. Ein jeder Versuch in die zum Theil chaotischen Massen von Regeln Ordnung und Licht zu bringen, erscheint dankenswerth, so auch das gegenwärtige Werk, wenn auch vermuthlich das aufgestellte System in wichtigen Punkten Widerspruch erregen wird. Der Verfasser giebt in der Vorrede an, wie er durch *Bernhard Klein*, dessen Unterricht er genossen, veranlasst worden sei, weiter zu forschen, da *Klein* das eigene System in seinen letzten Jahren nicht für genügend anerkannt hätte, zum wenigsten nicht für so vollendet, dass er dessen Veröffentlichung gewünscht hätte. Wenn daher des Verfassers System in vielen Einzelnheiten mit *Klein's* Ansichten, welche viele (und so auch Referent) nur aus mangelhaften Schülerheften kennen, übereinstimmt, so ist doch der Zusammenhang des Ganzen, und besonders die Aufstellung des Hauptprincips die eigenthümliche Arbeit des Verfassers. Der Referent wird zuerst, um seine nachfolgenden Bemerkungen verständlich zu machen, in der Kürze eine Uebersicht über das ganze Werk geben; wo es angeht, wird er sich der eigenen Worte des Verfassers bedienen, indem er dasjenige, was für den Zweck des Systems nicht wesentlich ist, oder von den meisten Lehrbüchern übereinstimmend dargestellt wird, übergeht.

Das Werk zerfällt in zwei Theile; nach einer kurzen allgemeinen Einleitung folgt zuerst der theoretische Theil der Harmonielehre, welcher die Construction aller Accorde nach des Verfassers System enthält (S. 6—131), hierauf der praktische Theil, in welchem gelehrt wird, wie die aufgestellten Accorde sich kunstgerecht folgen dürfen. Der theoretische Theil nimmt folgenden Gang. Wir bedienen uns in heutiger (europäischer) Musik als kleinsten Intervalles des halben Tones, und zwar desjenigen, welcher entsteht, wenn man die Octave in zwölf unter sich gleiche Intervalle (also nach der gleichschwebenden Temperatur) theilt. Die Benennungen grosser und kleiner Halbton werden zwar erklärt, aber nur einmal wieder erwähnt. Aus diesen zwölf Halbtönen bilden sich zwei Scalen: 1) die Durscale, 2) die Mollscale, welche auf- und abwärts dieselbe ist, nämlich in *C* z. B. *c, d, es, f, g, as, h, c*. Die sonst gewöhnliche Mollscale aufwärts *c, d, es, f, a, h, c* bezieht sich (S. 68) nur auf Anfänger im Gesange, welche *g, as, h, c* nicht rein zu intoniren vermögen. Die Töne einer Scale, jeder mit dem Grundtone verglichen, bilden Intervalle, deren Eintheilung und Benennung deutlich und kurz dargestellt wird. Ein Intervall ist (in einer bestimmten Tonart) natürlich, wenn beide Enden desselben sich in der nämlichen Moll- oder Durscale finden. Hierdurch werden also z. B. in C-moll die verminderte Septime *h, as*, oder die übermässige Quinte *es, h* u. s. f. natürliche Intervalle. Beide Töne eines Intervalles zusammen angeschlagen (S. 79) haben entweder etwas beruhigendes, dann sind sie Consonanzen, oder sie erwecken das Verlangen einer Beruhigung, dann sind sie Dissonanzen; hierüber entscheidet blos das Ohr (S. 81). Hieraus ergeben sich als Consonanzen einer Tonart: die grosse und kleine Terz, die reine Quinte, die grosse und kleine Sexte, die reine Octav, als Dissonanzen der Tonart: die Secunde, Quarte und Septime. Eine Consonanz ist vollkommen, wenn sie weder um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden kann, ohne die Eigenschaft der Consonanz zu verlieren, also sind nur Octave und Quinte vollkommene Consonanzen, dagegen sind Terzen und Sexten, welche gross und klein consoniren, unvollkommene Consonanzen (S. 82). Die Dissonanzen sind wesentlich, wenn sie in der Scale des Grundtons liegen, also Secunde, Quarte, Septime der Tonart (S. 83), zufällig, wenn sie durch ein nicht der Tonart angehöriges Versetzungszeichen verändert sind. Die Dissonanz der Quarte der Tonart (S. 83—85) wird durch die Praxis gerechtfertigt.*) Accord (S. 87) ist der gleichzeitige Zusammenklang von zwei oder mehreren generell verschiedenen Intervallen, welchen allen derselbe Ton als Basis zu Grunde liegt. Alle Accorde sind entweder drei-, vier-, fünf-, sechsstimmig, darüber hinaus nicht (S. 95). Leitereigene Accorde und leiterfremde werden auf die gewöhnliche Art unterschieden. Die leitereigenen Accorde sind entweder 1) Stammaccorde, wenn ihre Töne (S. 96) nach der Tonfolge der Tonart geordnet, terzenweise über einander liegen, z. B. (Anmerk. S. 96) in C-dur ist *g, h, d, f* ein leitereigener Stammaccord, aber *g, h, d, f, a* nicht, weil nach der Tonfolge geordnet die Töne *g, a, h, d, f* nicht terzenweise aufeinander gestellt sind. 2) Accorde, die aus dem Stammaccorde durch Versetzung der Intervalle oder Umkehrung entstehen. 3) Accorde, welche durch Vorausnahme, Vorhalte oder durchgehende Noten entstehen. 1 und 2 heissen auch regelmässige Accorde (S. 97), alle andere unter 3 enthaltenen sind künstliche oder willkürliche. Die Stammaccorde nebst Umkehrungen sind in Bezug auf die Tonart, zu welcher sie gehören a) vollkommene oder unvollkommene, b) Haupt- oder Nebenaccorde. Vollkommene sind Dreiklänge, die nur aus Consonanzen der Tonart bestehen, unvollkommene alle übrigen Dreiklänge und andere Accorde, welche entweder nur aus Dissonanzen der Tonart oder aus Consonanzen und Dissonanzen derselben zusammengesetzt sind, oder denen doch ein nur aus Dissonanzen der Tonart bestehender Accord zu Grunde liegt. Hauptaccorde sind solche vollkommene und unvollkommene Accorde, welchen entweder der vollkommene Dreiklang der Tonica oder der unvollkommene Dreiklang des Leittons zu Grunde liegt, alle übrigen tonischen Stammaccorde und deren Umkehrungen sind Nebenaccorde, aber auch solche Fünf- und Sechsklänge, welchen der unvollkommene Dreiklang auf dem Leitton zu Grunde liegt, heissen Hauptaccorde, wenngleich sie nicht Stammaccorde sind (S. 98), z. B. *c, g, h, d, f*. Alle unvollkommenen Hauptaccorde sind in der Praxis einer bestimmten Behandlung unterworfen, in Folge welcher sie nothwendig einen anderen Accord nach sich ziehen. Diese bedingte Folge eines anderen Accords wird Auflösung genannt, wenn der dem unvollkommenen Accord unmittelbar folgende ein vollkommener Accord ist, der mit jenem zu einer und derselben Tonart gehört.

*) Das hierher Gehörige, was für des Verfassers Darstellungsart vorzugsweise wichtig ist, findet sich ausführlich weiter unten und ist hier, um Wiederholungen zu vermeiden, nur kurz angedeutet.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Frankreich.

II.

(Aus den Verhandlungen der Assemblée nationale zu Versailles am 27. Juli d. J. über das Budget für 1875, Titel 43 National-Theater und Conservatorium der Musik. Im Anschluss an die in Nr. 31, 32, 33 d. Ztg. gebrachte »Denkschrift« und die Budget-Verhandlungen für 1873 im Jahrgang 1872 d. Ztg. Nr. 31 bis 34.)

Titel 43: National-Theater und Conservatorium der Musik: 1,604,000 Frcs.

Herr de Tillancourt: Sie haben, meine Herren, gewiss den beachtenswerthen Bericht unseres ehrenwerthen Collegen, Herrn d'Osmoy, über das Budget des Ministeriums der schönen Künste gelesen. Es wäre zu wünschen, dass derselbe dem Publikum und überdies den Künstlern bekannt würde, indem alle daraus nützliche Belehrung schöpfen dürften. Ich erkenne wohl, dass es nicht möglich ist, in dieser vorgerückten Stunde der Sitzung auf eine lange Auseinandersetzung über alle Capitel dieses Budgets einzugeben.

Indessen ist eines dieser Capitel von ausnahmsweisem Interesse, und ich möchte unseren ehrenwertben Berichterstatter veranlassen, der Versammlung hierüber einige Erläuterungen zu geben. Es wird dies überdies desshalb nothwendig sein, damit das auf diese Erläuterungen folgende Gutachten der Ansicht der Commission eine desto grössere Autorität verschaffe. Ich beabsichtige von den Subventionen für die Theater zu sprechen, und von der Art und Weise, wie die Administration deren Verwendung zu überwachen hat.

Es ist klar, dass Subventionen den grossen Theatern zu dem Zwecke bewilligt sind, um die Kunst über das Niveau des Gewöhnlichen zu erheben und dem nur zu sehr ausgesprochenen Geschmacke des Publikums für die leichtfertigen Schöpfungen untergeordneter Gattung entgegen zu wirken, welche eine Eigenthümlichkeit der im Niedergange begriffenen Epochen sind. Es muss daher in eifersüchtiger Weise darüber gewacht werden, dass die Kunst in den Theatern, welche aus dem von uns votirten Budget Subventionen beziehen, nicht von ihrem erhabenen Standpunkte herabsinke. Ebenso müssen, wie unser ehrenwerther Berichterstatter in einer so treffenden Bemerkung gesagt hat, dass ich sie durch eine Umschreibung nur abschwächen könnte, »die Theater dem Staate, das was er »ihnen an Geld giebt, durch Ruhm zurückbezahlen«. (Beifall.)

Es ist dies ein Gesichtspunkt, den man der Regierung nicht genug anempfehlen kann.

Noch ein weiterer Artikel befindet sich in demselben Capitel: »Conservatorium der Musik und der Declamation«, über welchen viel zu sagen wäre.

Es ist augenscheinlich, dass das Conservatorium rühmliche Dienste leistet und dass an demselben distinguirte Professoren in anerkennenswerther Weise alles dasjenige lehren, was in dessen Programm sowohl für die dramatische Kunst, als für die Vocal- und Instrumental-Musik vorgeschrieben ist.

Allein es bestehen doch dort sehr bedauerliche Lücken, welche der Herr Berichterstatter besser als irgend jemand zu kennzeichnen gewusst hat. Was mich betrifft, so beschränke ich mich darauf, die Aufmerksamkeit des Ministeriums auf eine auffallende Lücke im dramatischen Unterrichte zu lenken: ich spreche von dessen praktischer Seite, in welcher Beziehung völliger Mangel obwaltet.

Man kann nicht das Schwimmen lehren, ohne dass die Schüler in das Wasser gehen: auch kann man nicht in der Medizin unterrichten, ohne die Schüler an das Krankenbett zu führen. Ebenso ist es unmöglich, Eleven für die Bühne heran zu bilden, ohne sie mit dem Publikum in Fühlung zu bringen; diese Fühlung ist es, welche dem Eleven die Sicherheit giebt, die ihn lehrt, die hervorgebrachte Wirkung wahrzunehmen und sein Spiel nach den Anforderungen des Publikums einzurichten.

Nun wäre aber nichts leichter, als einen praktischen Unterricht mit den theoretischen Lectionen des Conservatoriums zu verbinden. Es giebt dort einen rücksichtlich der Akustik ausgezeichneten Saal, der nur im Winter zu einigen Concerten und dann zum Concours am Schlusse des Jahres dient. Man könnte und sollte dort jeden Monat von den Eleven einige Aufführungen veranstalten lassen, denen es gewiss nicht an einem ausgewählten auf den Geschmack der jungen Leute günstig einwirkenden Publikum fehlen würde.

Der Unterstaats-Secretär des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste: Gestatten Sie mir zu bemerken, dass man sich solchergestalt auf eine sehr bedauerliche Bahn begeben würde.

Ich bitte um das Wort.

Herr de Tillancourt: Erlauben Sie mir, verehrter College, auf meiner Meinung zu beharren, da sie auf oft wiederholten Beobachtungen beruht. Um Schauspieler zu werden, muss man sich vor dem Publikum üben, das ist unbestreitbar; die Zöglinge des Conservatoriums würden sich in der Unmöglichkeit befinden, Engagements zu bekommen und auf einer Bühne zu debutiren, wenn sie vorher nur die Classen der Schule durchgemacht hätten. Deshalb sind sie gezwungen, anderwärts und unter sehr misslichen Bedingungen die Gelegenheit zur Uebung vor dem Publikum zu suchen, welche das Conservatorium ihnen nicht bietet. Unter grossen Mühsalen begeben sie sich zum Behufe von Darstellungen in die Provinz oder auf die Theater des Banlieu, wo sie unter talentlose Schauspieler gerathen und vor einem wenig einsichtsvollen Publikum ihren Geschmack verschlechtern.

Gäbe es dagegen im Institute selbst stattfindende Vorstellungen, so würden die Eleven vor einem ausgewählten Publikum spielen, dessen Contact ihren Geschmack bilden und Allen, bevor sie die Schule verlassen, zu denjenigen Eigenschaften verhelfen würde, welche einige von ihnen erst spät erwerben, wenn sie zu den Theatern ersten Ranges zugelassen werden. (Beifall von mehreren Bänken.)

Herr Tirard: Ich schliesse mich von ganzem Herzen den von Herrn de Tillancourt vorgetragenen Bemerkungen an, jedenfalls dem ersten Theile derselben.

Es ist unbestreitbar, meine Herren, dass heutzutage in Frankreich die dramatische und die lyrische Kunst sich in einem beklagenswerthen Zustande befinden (Sehr wahr, von mehreren Bänken) und das rührt sicherlich — ich will nicht gerade sagen von einem Mangel der Ueberwachung, doch vielleicht — davon her, dass man nicht genügend fest die Bewilligungs-Bedingungen handhabt.

Ich könnte insbesondere ein Theater anführen, das einst eine von Frankreichs Berühmtheiten war und fast der ganzen Welt zum Muster diente und das sich zur Zeit auf einer verzweifelt mittelmässigen Stufe befindet. Es ist das Theater der komischen Oper. (Zustimmung von verschiedenen Bänken.)

Der Unterstaats-Secretär: Um gerecht zu sein, möchte ich daran erinnern, dass dort neuestens eine Personal-Aenderung in der Direction stattgefunden hat.

Herr Tirard: Allerdings, aber ich habe zu bemerken, dass einer der gegenwärtigen Directoren auch der früheren Direction angehört hat.

Ebenso möchte ich beifügen, dass wir sehr peinlich überrascht waren, im Laufe dieses Jahres ein Werk zu sehen, das gekrönt und dessen Aufführung bedingungsweise der komischen Oper übertragen worden war, das aber mit einer solchen

Knickerei und so wenig gutem Willen aufgeführt wurde, dass es ungeachtet seines inneren Werthes nach wenigen Vorstellungen wieder verschwinden musste.

Der Unterstaats-Secretär: Ueber diesen Punkt kann ich mit Ihnen nicht übereinstimmen.

Herr Tirard: Ich bemerke noch, dass diese Sachlage um so bedauerlicher ist, als wir ausgezeichnete Lehrer und Professoren besitzen: ich könnte einen nennen — ich werde es jedoch unterlassen, um nicht den Anschein einer Reclame auf mich zu laden — der die bemerkenswerthesten Werke geschaffen hat, und insbesondere einen, der genöthigt ist, seine Werke ins Ausland zu schicken, um sie zur Aufführung zu bringen.

Nun also, wenn der Staat so beträchtliche Opfer für unsere Theater bringt, so ist es unmöglich sie in dem Zustande zu belassen, in welchem sie sich jetzt befinden, und es ist Pflicht der Verwaltung, strenge auf der Erfüllung der Bewilligungs-Bedingungen zu bestehen. (Beifall von verschiedenen Bänken.)

Der Unterstaats-Secretär: In einem Punkte stimme ich vollständig mit Herrn Tirard überein: man kann nicht strenge genug auf die Einhaltung der Bewilligungs-Bedingungen dringen. Wenn in dieser Hinsicht Schwäche oder Nachsicht stattgefunden hat, so ist es unerlässlich, dass dies nicht mehr stattfinde: diesfalls können wir uns dem Gesagten anschliessen. Was die übrigen Bemerkungen meines verehrten Collegen anbelangt, so kann ich sie, zumal was das Verhalten der früheren Verwaltung betrifft, nicht zugeben. Es würde jedoch zu weit führen, die wahren Ursachen des leider wenig erfreulichen Zustandes zu erörtern, in welchem sich die Musik und speciell die dramatische befindet: auch wäre es schwierig, dieses Thema erschöpfend auf diesem Platze zu behandeln. Mit einer solchen Discussion darf man in diesem Momente die Versammlung nicht behelligen. Aber ich behaupte, dass nicht der Staat allein es ist, welcher hierfür die Verantwortlichkeit zu tragen hat; dazu hat auch der Geschmack des Publikums reichlich mitgewirkt. (Ja, ja, das ist wahr!)

Herr de Tillancourt: Man muss diesem Geschmacke entgegenwirken.

Herr Noël-Parfait: In solchen Dingen darf man nicht so sparsam zu Werke gehen.

Der Unterstaats-Secretär: Ich erkenne an, dass es die Pflicht des Staates und der Zweck der Subventionen ist, gegen die schlimmen Neigungen zu reagiren; so wie gegen die bedauerlichen Tendenzen eines Geschmackes, der sich nur allzu leicht verschlechtern lässt. Aber ich behaupte, dass Sie in Ihrer Schätzung ungerecht sind.

Der ehrenwerthe Herr Tirard hat auf einen besonderen Vorfall angespielt, auf ein specielles Werk, das er bezeichnete.

Nun wohl, dieses Werk wurde mit den ersten Mitgliedern des Theaters gegeben. Dies ist alles, was ich erwiedern kann.

Herr Tillancourt: Damit ist nicht gesagt, dass sie zu den besten gehörten.

Der Unterstaats-Secretär: Ich befinde mich dieser Sache wegen einigermaassen in Verlegenheit: nicht als ob ich auf die mir gemachten Bemerkungen nicht kategorisch antworten könnte, sondern weil ich befürchten müsste die Schranken zu überschreiten, welche die Würde dieser Versammlung auferlegt.

Im Allgemeinen kann ich nur sagen, dass es seit einer Reihe von Jahren den Directoren immer schwieriger wird, auch wenn sie subventionirt und deshalb von der Regierung controlirt sind, distinguirte Kräfte sich zu verschaffen und insbesondere sie festzuhalten. Sobald Paris einen Künstler berühmt gemacht hat, was beeilt er sich dann vor allem zu thun? Ich widerstreite nicht, dass auch bei den Künstlern das nationale Gefühl vorhanden ist und dass allerdings einige sich hierdurch zu Opfern bestimmen lassen; aber was thut eine grosse Anzahl derselben? Sie nehmen oder suchen sogar ein vortheilhaftes Engagement im Auslande.

Ein Mitglied der Linken: Sie haben allen Grund dazu!

Der Secretär des öffentlichen Unterrichts: Sie sagen, dass sie dazu Grund haben; wohlan, dann haben auch Sie, meine Herren, allen Grund, mit jenen Thatsachen zu rechnen. (Sehr gut!) Theils unterhandeln die Künstler mit Theatern, denen von souveränen Fürsten ungeheuere Subventionen gewährt werden; theils begeben sie sich in Länder, wo die Preise der Plätze unsere Tarife weit übersteigen. Sie gehen dorthin, wo man ihnen enorme Gehalte gewährt.

Ich bitte die Versammlung wegen dieser Details um Verzeihung; allein ich bin genöthigt, sie anzuführen. (Sprechen Sie!)

Sie wenden sich jenen Ländern zu, welche schon seit lange das klägliche System der »Sterne erster Grösse« angenommen haben und es uns aufzudrängen suchen; diese »Sterne« aber sind erste Künstler, welche kommen, um während einiger Wochen Vorstellungen zu geben, und dann wieder verschwinden. Es geht bei diesen grossen auswärtigen Theatern, wie es nur zu oft bei unseren Theatern in der Provinz geht: das Repertoir ändert sich nicht, oder vielmehr es giebt nur eine Saison, und das was man sonst eine Truppe nannte, existirt nicht. Sie finden jetzt weder jenes berühmte Quartett der Italiener, noch jene Truppe mehr, welche dreissig Jahre hindurch bei der französischen Oper existirt hat.

Woher kommt das? es kommt nicht von dem Mangel an Ueberwachung Seitens der Administration her; auch hängt es keineswegs, wenigstens in den meisten Fällen nicht, von den Dispositionen und Berechnungen der Theater-Directoren ab. Das hängt zusammen mit den allgemeinen Einflüssen, welchen die auswärtigen Theater, sowie jene in Frankreich unterliegen, und ich glaube behaupten zu dürfen, dass wenn es überhaupt noch ein Land giebt, wo die Bühne sich auf der früheren Höhe erhält, und wo die Tradition des alten Geschmackes respectirt wird, dies Frankreich ist.

Ich füge noch ein Wort als Erwiderung auf die Frage hinzu, welche mir der ehrenwerthe Herr Tillancourt gestellt hat.

Der Weg, auf den er uns führen will, wäre verderblich. Man muss ganz von der Idee durchdrungen sein, dass das Studium am Conservatorium ein sehr ernstes und ebenso strenges sein soll, und gerade das, was den Zöglingen am meisten abgeht, ist: Geduld. Die jungen Leute drängen danach aufzutreten; sie brennen vor Ungeduld engagirt zu werden und nehmen sich nicht die Zeit ihre Studien zu vollenden. Selbst diejenigen, welche ihre Classen bis zum Ende durchmachen, fühlen nicht genug, dass man auch nachher noch arbeiten muss; alles was zur Bestärkung in dem Hange zum voreiligen Auftreten dienen würde, wäre daher beklagenswerth, und wir vermögen deshalb den uns von Herrn Tillancourt gegebenen Andeutungen nicht zu entsprechen. (Sehr gut!)

Herr de Tillancourt: Die heurigen ersten Preise des Conservatoriums scheinen der Theorie des Herrn Unterstaats-Secretärs ein Dementi zu geben.

(Schluss folgt.)

Die kgl. Musikschule in München.

St. München, Mitte August. Nachdem wir in dem Jahrgange 1872 d. Bl. Sp. 657 ff. die Leistungen der hiesigen kgl. Musikschule im Einzelnen wie im Ganzen einer ziemlich genauen Würdigung unterstellt haben, konnten wir im vergangenen Jahre eine ähnliche Besprechung umsomehr unterlassen, als sachlich Neues aus den Prüfungsconcerten nicht zu

entnehmen war und die allgemeinen Bemerkungen, welche wir vor zwei Jahren niederschrieben, lediglich ihre Bestätigung fanden. Mehrfache neue und, wie wir gleich eingangs constatiren wollen, erfreuliche Wahrnehmungen gelegentlich der diesjährigen Prüfungsconcerte veranlassen uns jedoch zu einer Schilderung der Leistungen am nunmehrigen Schlusse des siebenten Schuljahres der Anstalt, wie sie in fünf der sieben Prüfungsconcerte — das erste und dritte waren wir zu besuchen verhindert — vor die Oeffentlichkeit traten. Ein hervorragendes Interesse bot vor Allem das zweite Prüfungsconcert am 15. Mai, in welchem zu Gunsten des Eisenacher Bachdenkmales die hohe Messe in H-moll von *J. Seb. Bach* hier zum ersten Male vollständig zur Aufführung gelangte. Chor und Orchester hielten sich trefflich, wir dürfen wohl sagen vollentsprechend bei der Wiedergabe des kunstvollen, schwierigen Werkes, während die Sololeistungen nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe standen. Da wir die bezüglichen Solisten, sämmtlich Zöglinge der Anstalt, später von einer besseren Seite kennen lernten, gehen wir hier auf deren Können nicht näher ein und bedauern lediglich, dass denselben Partien anvertraut wurden, deren Durchführung über Schülerkräfte ein für allemal hinausgeht. Der Gesammteindruck des Werkes ward hierdurch leider in erheblicher Weise herabgedrückt.

Die vier letzten Prüfungsconcerte folgten vom 19. Juli an in kurzen Zwischenräumen aufeinander und brachten quantitativ so viel Musik, dass nothwendig die Qualität darunter leiden musste. Es war vor Allem dem an sich recht wackeren und fleissigen jungen Orchester, welches bei diesen vier Concerten fast unausgesetzt thätig zu sein hatte, hierdurch eine zu umfangreiche und anstrengende Aufgabe zugemuthet, als dass es jedem einzelnen Theile derselben mit der gehörigen Sicherheit und Vollendung hätte gerecht werden können. Hätte man in den Musikschulconcerten Gelegenheit gehabt, sich auch von der Pflege der Kammermusik zu überzeugen, so wäre hierdurch das Orchester entsprechend entlastet und zu lauter gediegenen Leistungen fähig gewesen, welche sowohl vom pädagogischen als vom künstlerischen Standpunkte aus gefordert werden müssen. Uebrigens hätte auch die Zahl der vorgeführten Musikstücke im Allgemeinen und in den einzelnen Concerten kleiner sein sollen; es hätten nämlich alle jene Productionen füglich wegfallen können, welche nur wirklich Schülerhaftes boten und weder besondere Begabung, noch besonderen Fleiss zeigten. Solche Leistungen mögen die Lehrer in privaten Kreisen prüfen und taxiren; in öffentliche Prüfungsconcerte gehören sie nicht. Das vierte Prüfungsconcert begann mit *Mendelssohn's* Ouvertüre zu »Meeresstille und glückliche Fahrt«, in welcher den Blasinstrumenten ihre feinen Sätzchen nicht so ganz rein gelangen. [Die Aufzählung der einzelnen Schüler und die Kritik ihrer Leistungen lassen wir aus principiellen Bedenken hier fort, über die wir Gelegenheit nehmen, uns näher auszusprechen. Wir zählen nach dem uns vorliegenden Berichte daher nur die namhaftesten unter den vorgetragenen Stücken hier auf. *D. Red.*] *Lipinski's* Ddur-Violinconcert erster Satz, *Beethoven's* Cmoll-Clavierconcert; zu Anfang des fünften Prüfungsconcertes dirigirte Herr W. Mayer, ein Schüler des Herrn Professor Rheinberger, eine selbstcomponirte Hymne für vierstimmigen Chor, welches Werk sich durch harmonische Klarheit, Wohlklang und guten Satz auszeichnete. Die oberste Chorgesangsklasse der Musikschule sang ganz nach dem Muster unserer trefflichen Vocalkapelle drei Chorlieder von *Wüllner, Rheinberger* und *Schumann*; bei dem letzten »Ich hör' meinen Schatz« schien uns jedoch der Klang und Gesang über der Charakteristik fast ganz verloren zu gehen, gute Stimmen könnte der Chor ohnehin noch einige brauchen. Das Doppelconcert in Es von *Mozart* wurde von zwei Schülerinnen recht wacker und musikalisch zusammengespielt.

Fast am meisten Interesse gewährte das sechste Prüfungsconcert, eine Vorstellung im kgl. Residenztheater, in welchem die Ouvertüre, der erste Act und Scenen des zweiten Actes aus »Jessonda«, die Ouvertüre zu »Tell« und die Scene der »Fides« aus dem fünften Acte des »Prophet« aufgeführt wurden. Schon die Ouvertüre zu »Jessonda« wurde von dem Jugend-Orchester recht frisch gespielt, mit noch mehr Feuer aber jene zu »Tell«, in deren Schlusssatze die schwierigen Violinfiguren mit merkwürdiger Sicherheit und Reinheit vorüberjagten; einzelne kleine Verstösse des Orchesters müssen dessen Ueberanstrengung zugeschrieben werden. Unter den Solisten ist Frl. Keil, Herr Schwab, Herr Hofmann und Frl. Prell hervorzuheben.

In dem Schlussconcerte dirigirte zunächst Herr Dr. K. Kliebert, ein Schüler des Herrn Prof. Rheinberger, eine selbstcomponirte Ballade für Chor, Soli und Orchester »Wittekind«, ein wohlgeformtes wirkungsvolles Musikstück, welches ein charakteristisches und warmes Empfinden, sowie eine tüchtige Kenntniss der Klangwirkungen zeigte und seinen Autor, der sich gewiss auch noch zu voller Originalität durcharbeiten wird, auf das Ehrendste auszeichnete. Die Umsicht und Gewandtheit des Herrn Kliebert als Dirigenten erwies sich nicht nur hier, sondern auch bei vielen anderen Nummern während der Prüfungsconcerte. Als die mangelhafteste Production wohl sämmtlicher Prüfungsconcerte erschien leider die des Esdur-Clavierconcertes von *Beethoven*, eines Musikstückes, welches auch nur die Mittelmässigkeit am wenigsten erträgt. Weder das Orchester unter Hofkapellmeister Wüllner's Leitung, noch die Vortragenden genügten hierin. Einen schönen und würdigen Schluss dagegen bildete die Aufführung der doppelchörigen Cantate »Nun ist das Heil und die Kraft« von *Joh. S. Bach* mit Orchester und Orgel und Herrn Hofkapellmeister Wüllner.

Am erfreulichsten waren diesmal die Gesangsleistungen in der kgl. Musikschule; möge die Anstalt bei der jetzt allenthalben auf der Bühne abnehmenden Gesangskunst vor Allem in dieser Richtung glücklich fortwirken! Nächstdem bekundete sich Rheinberger's Compositionsschule als die eines Meisters, der im strengen und im freien Stile seine eigenen trefflichen Leistungen auf seine Eleven überzupflanzen versteht. Wenn auf den Streichinstrumenten heuer minder Bedeutendes im Solospiele geleistet wurde, so dass wohl den Blasinstrumentalisten der Vorzug zuerkannt werden muss, so dürfte das Niemandem zum Vorwurfe zu machen und am wenigsten den anerkannt trefflichen Lehrern in die Schuhe zu schieben sein. Das Staatsministerium für Cultus und Unterricht übernimmt vom neuen Schuljahre an die Oberleitung der bisher lediglich der kgl. Hofmusikintendanz unterstehenden Musikschule. Es wird seine erste und wichtigste Aufgabe sein, für eine energische Leitung und tüchtige begabte Lehrkräfte Sorge zu tragen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Darmstadt.** Seit 29. August ist der seitherige Leiter unserer Hofbühne, Hofrath Werther, wegen völliger Unbrauchbarkeit desselben, welche sich nach seiner nunmehr fünfzehnmonatlichen Wirksamkeit ergeben hat, suspendirt und ist ihm eine Pension von 500 fl. als Abfindungssumme angeboten worden. (N. fr. Pr.)

* **London.** In der hiesigen Opéra Comique, in der bisher *Lecoq's* neue Oper »Giroflé-Girofla« das Zugstück bildete, wurde am letzten Samstag zum ersten Male *Gaston Serpette's* komische Oper: »La Branche Cassée«, unter dem englischen Titel: »The Broken Branch« von einer englischen Operntruppe mit durchschlagendem Erfolge gegeben.

* **München,** 26. August. Die seit undenklicher Zeit vom hiesigen Hoftheater verschwunden gewesene Oper »Iphigenia in Tauris« von *Gluck* wurde gestern zum ersten Mal wieder in neuer Einstudirung gegeben, und zwar bei festlich beleuchtetem äusseren Schau-

platze zur Feier des Geburts- und Namenstages unseres Königs. Der künstlerische Adel und die vornehme Pracht der Musik dieser Oper macht sie allerdings ganz besonders geeignet für eine Festvorstellung, als welche übrigens heuer ausnahmsweise ein anderes als Wagner'sches Werk am hiesigen Hoftheater gegeben worden ist. Den Löwenantheil vom Erfolge des gestrigen Abends hat sich Herr Vogl als Pylades errungen, während seine Frau mit ihrer zwar starken und sicheren, aber zugleich spröden und kreischenden Stimme der hochpoetischen Gestalt der Iphigenie nicht ganz gerecht zu werden vermochte. Herr Vogl ist vom König Ludwig zum königlichen Kammersänger ernannt worden — ein Pflaster auf die Wunde, die diesem Künstler durch das Wieder-Engagement seines im vorigen Jahre als contractbrüchig entlassenen Rivalen Franz Nachbaur geschlagen wurde! Dieses Wieder-Engagement — auf speciellen Wunsch des Königs — ist nämlich jetzt zum Fait accompli geworden, und die officielle Publication desselben wird demnächst erfolgen. (N. fr. Pr.)

* **Paris.** Das Théâtre Lyrique, bekanntlich Eigenthum der Stadt Paris und seit den Kriegsereignissen leerstehend, nachdem es in den Communekämpfen theilweise niedergebrannt worden war, ist im Wege der Feilbietung dem Theater-Unternehmer Castellano gegen einen jährlichen Zins von 70,000 Francs (mit Ausschluss der in dem Theatergebäude gelegenen Läden) in Pacht gegeben worden.

* [Neue Opern.] Verdi's neue Oper: »Julius Cäsar« soll noch im Laufe dieser Saison in Paris und an mehreren italienischen Theatern zur Aufführung gelangen.

* [Ein Schreiben Richard Wagner's.] Die »Amerikanische Revue« von Dexter Smitte veröffentlicht einen ihr zugegangenen Brief Richard Wagner's, der in gewohnter Weise wieder voller Schmähungen Deutschlands, seiner Musiker und selbst derjenigen, welche zu dem Bayreuther Unternehmen ihr Geld beigesteuert haben, ist und worin der Componist seine musikalischen Pläne und den gleichzeitigen Widerspruch erörtert, welchen dieselben bei seinen Landsleuten in Europa gefunden haben. Dieser Brief lautet:

Sehr geschätzter Herr Dexter Smitte! Ich bin Ihnen sehr verbunden für das Interesse, welches Sie an meinen Werken nahmen und das Sie in den Artikeln Ihrer »Revue«, welche denselben gewidmet sind, bewiesen haben, und ich bin glücklich, Ihnen einen Aufschluss über meine Ideen geben zu können.

Ueberzeugt, dass in den vorhandenen Theatern Deutschlands, in denen alle Gattungen italienischer, französischer und deutscher Opern ohne Unterschied und allabendlich gegeben werden, für jetzt wenigstens die Herstellung eines Stils und einer dramatischen Kunst eine Unmöglichkeit ist, hatte ich es unternommen, ein Theater zu errichten, in welchem jedes Jahr Sänger und Musiker dem Publikum des gesammten Deutschland, welches dorthin direct zu diesem Zwecke kommen würde, Vorstellungen bieten sollten, welche, hinsichtlich der Vollendung und Ausführung betrachtet, eine Vorstellung davon erwecken möchten, wessen die deutsche Kunst fähig sei. Denn, mein Herr, wir sind das Volk des Föderalismus und vermögen deshalb grosse Dinge auf dem Wege der Association zu vollbringen, wenn nur die Gelegenheit hiezu geboten ist. Diese Idee habe ich seit etwa zwanzig Jahren mit mir umhergetragen, und sie ist es, welche mir die Nibelungen-Trilogie eingab, deren Aufführung auf einer gewöhnlichen Bühne entschieden eine Absurdität wäre.

Um meinen Zweck zu erreichen, suchte ich in Deutschland 1000 Personen, die zu meinem Werke je 300 Dollars beisteuern würden; ich wollte nicht Billette verkaufen, sondern beisteuern lassen zur Verwirklichung einer nationalen Idee. Nachdem ich den deutschen Theatern fünf Werke geschrieben hatte, welche sich stets des grössten Zuspruches seitens des Publikums erfreuten, glaubte ich denn doch einiges Gehör zu finden. Meine Absicht war, dem Publikum unentgeltliche Vorstellungen zu bieten, einzig und allein gestützt auf die Beiträge Einzelner. Doch ich fand in Deutschland jenes Tausend freigebiger und patriotischer Personen nicht. Ja weit schlimmer, selbst die ganze Presse wendete meiner Idee den Rücken und nahm gegen mich Stellung. Keine Classe der Gesellschaft, weder der Adel noch die Finanz-Capacitäten, noch die Gelehrten wollten mir beistehen. Meine ganze Stütze liegt in der Masse des Volkes, welches trotz aller Verleumdungen und Denunciationen meiner Person und meines Vorhabens treu zu mir stand, und diesem allein sollen meine Vorstellungen gelten. Da jedoch diese Masse der finanziellen Mittel ledig ist, entschloss ich mich, die Plätze zu verkaufen und nur deren 300 für dürftige Musikkünstler zu reserviren. Ich glaube nicht, dass es Deutschland zum Ruhme gereicht, wenn Amerika eine Hilfe leisten müsste. Ich für meinen Theil zolle mit Stolz den deutschen Musikern, welche für das Orchester des Herrn Thomas gewonnen wurden, die vollste Anerkennung dafür, nur aus Patriotismus und reinem Enthusiasmus meine Musik in Amerika eingeführt zu haben. Die hervorragenden Musiker Deutschlands jedoch haben sich, um es gerade herauszusagen, sehr schlecht, sehr lächerlich mir gegenüber benommen. Dank dem Credit, den ich geniesse, sind meine Vorstellungen für das Jahr 1876 gesichert, und wenn es Ihnen bei der weiten Verbreitung Ihres Blattes möglich wäre, in Amerika einen Fonds zur Unterstützung meines Unternehmens zu Stande zu bringen, wäre ich Ihnen wie dem amerikanischen Publikum sehr dankbar.

Genehmigen Sie etc.

Bayreuth, im Juni 1874. Richard Wagner.

* [Ein Brief Verdi's und musikalische Zustände in Italien.] Die italienischen Blätter veröffentlichen nachstehenden Brief des Maestro Verdi an den Mailänder Verleger Ricordi:

Liebster Titus Ricordi! Mit tiefster Entrüstung vernehme ich, dass von einer Musikbande in einer Arena zu Ferrara die Messe aufgespielt wurde, die ich für Manzoni schrieb! Manzoni, Requiem-Messe, Arena, Musikbande — welch ein Gemenge (amalgama) von Namen und Dingen! Und ich höre sogar, dass man diese arme Messe zu Bologna in einer Bearbeitung für Clavier auszuführen willens sei! Ein Orchester zu reduciren, welchem, es mag gut oder schlecht sein, immerhin einige Absicht und Bedeutung innewohnt! Giebt es wirklich in Bologna Musiker, welche sich zu einer solchen Entweihung (profanazione) hergeben? Ich sage: Entweihung, nicht meinetwegen, sondern um der Kunst willen. Und Solches geschieht in dem schönen Lande, welches sie das Land der Kunst und des Genius nennen! Und Solches geschieht in einer Stadt wie Bologna, unter den Augen des Municipiums, welches den Ruf hat, unsere Kunst zu beschützen! Und dann spricht man noch vom Verfall der Kunst; dann beurtheilt man noch die Werke der Componisten, wenn sie dem Publikum in einer so barbarischen Verballhornung vorgeführt werden! Und selbst wenn diese Messe stofflich (materialmente) gut aufgeführt würde: der Ausdruck und die Färbung könnten nimmermehr dem entsprechen, was mir vorschwebte, der Geist wäre nicht mehr der meinige! Ich weiss nicht, ob das Gesetz zur Bestrafung solcher Sacrilegien gelangen kann; ist dies möglich, so rufe dessen vollste Strenge an. Dies ist nicht blos eine Interessenfrage, sondern eine Pflicht. Der Herausgeber hat nicht blos sein eigenes Interesse zu vertreten, sondern auch den Ruf der Autoren zu schützen und die Würde der Kunst aufrecht zu erhalten. Addio! G. Verdi.

* Ernennungen und Auszeichnungen:

Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien hat ernannt, und zwar für das Conservatorium: Herrn Karl Arnau, Schauspieler am Wiener Stadttheater, zum Lehrer des mündlichen Vortrages; Herrn Hermann Grädener zum Lehrer des Clavierspieles als Nebenfach; Herrn Professor Salvatore de Castrone Marchesi zum Männergesang-Lehrer; Herrn Jul. Price, Solotänzer der k. k. Hofoper, zum Lehrer für Attitude und Tanz; für die Schauspielschule die Herren: Prof. Dr. August Förster, k. k. Hofschauspieler und Regisseur; Bernhard Baumeister, k. k. Hofschauspieler; Alex. Strakosch, Vortragsmeister und Regisseur am Wiener Stadttheater; Karl Arnau und Sigwart Friedmann, Schauspieler am Wiener Stadttheater, zu Lehrern der Mimik und Darstellung; Hrn. Alexander Strakosch zum Lehrer des mündlichen Vortrages; Herrn Julius Price zum Lehrer für Attitude und Tanz; Herrn Johann Hertl zum Turn- und Fechtlehrer; Herrn Professor Joseph v. Weilen zum Lehrer für Geschichte und Aesthetik der Schauspielkunst und für Literaturgeschichte (zugleich Mitleiter der Schauspielschule); Herrn Dr. Joseph Kaltenleitner zum Lehrer der deutschen Sprache und Poetik; Herrn Henri Bréaut, Professor an der k. k. Kriegsschule, zum Lehrer der französischen Sprache; Herrn Donat Willinger zum Lehrer der englischen Sprache; Herrn Franz Gaul, Historienmaler und Costümzeichner der k. k. Hoftheater, zum Lehrer der historischen Costümkunde. Ausserdem hat die Direction dem bisherigen Lehrer der Oboe, Herrn Karl Pöck, den Professortitel verliehen. Der Lehrerstatus des Conservatoriums besteht nunmehr aus 42, jener der am 1. October ihre Thätigkeit eröffnenden Schauspielschule aus 12, zusammen aus 53 Personen.

Se. Maj. der König von Bayern hat die Ludwigsmedaille — Abtheilung für Wissenschaft und Kunst — dem k. Hofmusikus K. Bärmann verliehen.

* Todesfälle:

Zu Paderborn starb der Musikdirector und Domkapellmeister Spanke.

Zu Zittau verschied am 24. August der Dichter Heinrich Moritz Horn, der namentlich durch seine von Rob. Schumann in Musik gesetzte erste Dichtung »Die Pilgerfahrt der Rose« (Leipzig 1852, 3. Aufl. 1863) in weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Er ward geboren am 14. Nov. 1814 zu Chemnitz.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

✱ [v. Meister und Briefe Mendelssohn's.] Ein Band von persönlichen Rückerinnerungen an Beethoven, Goethe und Mendelssohn, aus der Feder des Herrn Heinrich v. Meister, der mit den drei berühmten Männern befreundet war, befindet sich unter der Presse. Das Werk wird in englischer Sprache erscheinen. Herr v. Meister ist auch im Besitze einer Reihe von unveröffentlichten Briefen Mendelssohn's an ihn selber, Goethe's und Beethoven's, die er in Kurzem im Londoner Musikblatt »The Choir« zu veröffentlichen gedenkt.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. **33.** *M. de Thémines*: Le mémoire des compositeurs de musique. — *Henry Cohen*: Auber. — Discours de *M. de Cumont*, ministre des beaux-arts et de l'instruction publique, à la distribution des prix du Conservatoire. — Une lettre de Bellini.

The Athenaeum. Nr. **2442.** Reviews (Schubert's Masses in Vocal Score, Schumann Op. 112 The Rose's Pilgrimage, Mendelssohn's Songs).

Bellini, Firenze. Nr. **29.** Economia teatrale. — Rassegna musicale.

Blätter, Fliegende, f. kath. K.-M. Nr. **8.** *F. Witt*: Historische Studien. (Schl.) — Die 5. Generalversammlung des deutschen Cäcilien-Vereines zu Regensburg. — Berichte.

The Choir. Nr. **403.** Moscheles and his contemporaries. (Contin.) — Musical education in primary schools. — Music in an American (Harvard) College. — M. Offenbach as a prize giver. — The Royal Eisteddfod of Wales.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. **36.** *Rob. Musiol*: Zur Geschichte der Entwickelung der Ouverture. Historische Skizze. (Forts.) — Die italien. Opernsaison in London 1874.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. **34.** Il Flauto d'amore, il Flauto in *Do* di Böhm e il Flanto antico. — *Giul. Roberti*: Il canto corale. (Contin.) — Una rappresentazione nel Serraglio.

Le Ménestrel. Nr. **38.** *V. Wilder*: W.-A. Mozart. XLVI. — *Aug. Laget*: Garat. — Concours du Conservatoire de Bruxelles. (Guide musicale.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. **34. 35.** *Ehrenfried*: L. Nohl's Beethoven, Liszt, Wagner bespr. (Forts. u. Schl.) — *G. Dullo*: Ueber Tonmalerei. (Forts.) — Recensionen.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. **21.** Dr. *J. Alsleben*: Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — *O. Reinsdorf*: Die Tonkünstlerversammlung in Halle a. S. (Forts.) — *Eschmann*: Ein Hundert Aphorismen f. Klavierlehrer. (Forts.)

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. **32.** Conservatoire national de musique et de declamation. Distribution des prix. Discours de *M. Cumont*. — *Edm. Neukomm*: Moschelès, sa vie et ses oeuvres. (Fin.) — Nr. **33.** *Em. Mathieu de Monter*: La Musique dans les Beaux-arts, les monuments et les traditions poétiques. Visites d'un dilettante aux musées de l'Europe. I. L'art italien. — *Ernest David*: La Bibliothèque musicale de Jean IV de Portugal et le Micrologue de Guido d'Arezzo. — Quelques lettres inédites de Berlioz.

The musical Standard. Nr. **525.** Mr. William Chappell and Helmholtz. — M. Gounod and musical copyright.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Almanach des joyeux chanteurs pour 1875. Succès des concerts parisiens. Paris, 1874, impr. Morris père et fils; lib. Vᵉ. Roger. In-4⁰ à 2 col. 8 p. 25 c. (7 août.)

Bericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1873—1874. Wien 1874. Verlag des Conservatoriums. gr. 8⁰. 98 S.

Delaruelle. — Abrégé de la nouvelle méthode de chant, de piano et d'orgue expressif; par *Pierre Delaruelle*, organiste. Paris, lith. Moncharmont; au Raincy, l'auteur. 1874. In 8⁰, 2 p. (31 juillet.)

Foyers et coulisses. Histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris. Variétés. Avec photographies. Paris 1874, imp. Richard-Berthier; lib. Tresse. In-32, 111 p. 1 fr. 50 c.

Fürstenau. — Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen. Ein Erinnerungsblatt an die verewigte Fürstin von *M. Fürstenau*. Mit Notenfacsimile. Dresden 1874, R. v. Zahn's Verlag. 8⁰. IV, 64 S. Mk. 2.

Helmholtz. — Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives; par *H. Helmholtz*, professeur à l'université de Berlin. Traduit de l'allemand par M. G. Guéroult, rédacteur en chef de l'Opinion nationale. Appendice traduit d'après la 3e édition allemande et comprenant les plus récents travaux de l'auteur. Corbeil, impr. Crété fils; Paris, lib. G. Masson, 1874. In-8⁰, 544—638 p.

Lachèse. — Quelques mots sur la musique actuelle; par *E. Lachèse*. Angers, imp. Lachèse, Belleuvre et Dolbeau. 1874. In 8⁰, 11 p. (Extrait des Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers, séance du 30 mai 1873.)

Laget, A. — Le Chant et les chanteurs par *Auguste Laget*. Paris 1874, au Ménestrel. In-8⁰, 388 pp. 4 fr.

Lussy. — Traité de l'expression musical. Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale par *Mathis Lussy*. Paris 1874, au Ménestrel. In-8⁰. 10 frc.

Nohl (Ludw.). — Beethoven's Leben von Ludwig *Nohl*. 3. Bd. Die letzten zehn Jahre. 1. Abth. 1815—1823. Leipzig, E. J. Günther. 1874. 8⁰. 448 S. Mk. 7, 50. (1—3. Mk. 22, 70.)

Schachel. — Ueber den Gesangunterricht in den österreichischen Volks- und Bürgerschulen vom Lehrer *Jos. Schachel*. Wien, 1874. C. A. Müller. 8⁰. 24 S. Mk. 0, 25.

Schebek. — Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung. Eine historische Skizze von Dr. *Edmund Schebek*. Prag 1874, Druck der Bohemia. Selbstverlag. gr. 4⁰. 8 Seiten. (Extraabdruck aus dem »Deutschen Volks-Kalender« 1875.)

ANZEIGER.

[143]

Konservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters,** den 19. October 1874, können in diese unter dem Protektorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und aus Mitteln des Staats und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, dramatischen Gesang, Klavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Vokal- und Instrumentalkomposition), Orgelkunde, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Geschichte der Musik, Deklamation und italienische Sprache und wird ertheilt von den Herren Professor **Koch**, Hofpianist Prof. **Krüger**, Prof. Dr. **Lebert**, Hofpianist Prof. **Pruckner**, Prof. **Speidel**, Prof. **Levi**, Prof. Dr. **Faisst**, Kammermusikus **Debuysère**, Prof. **Keller**, Konzertmeister Prof. **Singer**, **Franz Boch**, Kammervirtuos **Krumbholz**, Hofmusikus **Wien**, Prof. Dr. **Stark**, Hofkapellmeister **Doppler**, Prof. Dr. **Scholl**, den Hauptlehrern: Herren **Alwens**, **Karl Herrmann**, **Hauser**, **Attinger**, sowie von den Herren **Beron**, **Fink**, Kammervirtuos **Ferling**, Hofmusiker **W. Herrmann**, **Kratochvil** und **Wünsch**, den Herren **Seyerlen**, **Horstatt**, **Rein**, **Schwab**, Hofschauspieler Regisseur **Schmitt** und Herrn **Runzler**.

Für das Ensemblespiel auf dem Klavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lektionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Klavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 126 Gulden rheinisch (72 Thaler, 210 Mark, 270 Francs), für Schüler 140 fl. (80 Thlr., 240 Mark, 300 Frcs.).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der den 14. October Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Sekretariat des Konservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 27. August 1874.

Die Direktion des Konservatoriums für Musik:
Professor Dr. **Faisst.** Professor Dr. **F. Scholl.**

(H 72118)

[144]

Augsburger Musikschule.

Die seit 1. Nov. vor. Jahres ins Leben getretene »Augsburger Musikschule« beginnt am **1. Oct. l. Js.** ihr zweites Schuljahr; am genannten Tage findet die Aufnahmeprüfung neuer Zöglinge statt. Anmeldungen sind an den unterzeichneten Director zu richten. Der Unterricht umfasst das ganze Gebiet der Theorie, Solo- und Chor-Gesang, Clavier, sämmtliche Orchester-Instrumente und Ensemble-Spiel. Das Honorar für ein Hauptfach beträgt jährlich 40 fl., für sämmtliche Fächer 100 fl. — Statuten auf Verlangen gratis.

H. M. Schletterer,
Kapellmeister und Director der Musikschule.

[145] Eine schöne **Ruggeri-Geige,**

zum Concert-Vortrag geeignet, ist zu verkaufen. Preis 150 Thlr. Reflectanten wollen sich wenden an **G. Meyer, Thorn, Seglerstr. 119.** (Hc 13908)

[146]

Nova Nr. 2

von

C. Luckhardt, Musikalien-Verlag in Cassel.

	Thlr.	Sgr.
Becker, Jean, Op. 3. Kleine melodiöse Concertvorträge für die Violine mit Begleit. des Pianoforte. Neue Ausgabe. Nr. 3. Ein Traum 10 Sgr. Nr. 4. Rondino 10 Sgr. Nr. 5. Melodie 7½ Sgr. Nr. 6. Erinnerung 10 Sgr.	1	7½
Eschmann, J. Carl, Op. 60. Für das erste Clavierjahr. Musikalisches Uebungsmaterial zu zwei, drei u. vier Händen für den Elementarunterricht junger Anfänger im Clavierspiel	2	15
do. do. Op. 84. Für das zweite bis dritte Clavierjahr	2	13
Förster, Alban, Op. 10. Zwei lyrische Tonstücke f. Pianoforte. Nr. 1. Erinnerung. Nr. 2. Minnegesang	—	12½
Kegel, Gustav F., Op. 7. Phantasiestücke f. das Pianoforte	1	—
Lessmann, Otto, Op. 16. Drei Mazurkas für Pianoforte	—	25
Weissenborn, E., Op. 57. Schlittenfahrt, Galopp f. Pianoforte	—	7½
Wickede, Friedr. von, »Robin Adair«, Lied für eine Singstimme mit Pianoforte	—	7½

[147]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bach, J. S., Doppel-Concert f. 2 Clav. mit Begl. von 2 Violen., Vla. u. Bass. Für 2 Pfte. zu 4 Hdn. einger. v. G. Krug. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Beez, F., Trio f. Pfte., Vne. u. Vcell. Nr. 2 der nachgel. Werke. 2 Thlr. 20 Ngr.

Brahms, J., Op. 11. **Serenade** (Ddur) für gr. Orch. Arr. f. das Pfte. zu 2 Hdn. von Fr. Hermann. 1 Thlr. 13 Ngr.

Chopin, F., Mazurkas f. Vcell. mit Pftebegl. bearb. von C. Davidoff. Nr. 1. Op. 17 Nr. 1. Bdur., Nr. 2. Op. 17 Nr. 2. Emoll., Nr. 3. Op. 17 Nr. 3. Asdur à 7½ Ngr. Nr. 4. Op. 17 Nr. 4. Amoll. 12½ Ngr. Nr. 5. Op. 24 Nr. 1. Gmoll. 7½ Ngr. Nr. 6. Op. 24 Nr. 2. Cdur. 12½ Ngr. Nr. 7. Op. 24 Nr. 3. Asdur. 7½ Ngr. Nr. 8. Op. 24 Nr. 4. Bmoll. 12½ Ngr.

—— **Polonaisen** für das Pfte. Arr. für das Pfte. zu 4 Hdn. **Roth cart.** 2 Thlr.

Gade, N. W., Op. 23. **Frühlings-Phantasie.** Concertstück f. 4 Solostimmen, Orch. u. Pfte. Clavierausz. zu 2 Hdn. ohne Worte von Friedr. Hermann. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Hofmann, H., Op. 21. **Nornengesang,** f. Solo, Frauenchor u. Orch. Partitur 1 Thlr. 25 Ngr. Clavierausz. mit Text 1 Thlr. 12½ Ngr. Singstimmen 7½ Ngr.

Kerstorf, Friedr. v., 12 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte.
Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 27½ Ngr.

Lux, Franz, Op. 3. **Enzio der letzte Staufe.** Concertstück für eine Baritonstimme mit gemischtem — oder Männerchor u. Orchester oder Solo-Quartett u. Pfte. Clavierauszug. 1 Thlr.

Lortzing, A., Der Waffenschmied, Komische Oper in 3 Acten. Vollständiger Clavierauszug. Neue revid. Ausg. von Fr. Brissler. gr. 8. **Roth cart.** 2 Thlr. 20 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 21. **Ouverture** zum Sommernachtstraum für Pfte. und Harmonium bearbeitet von Johann Podrazil. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Sonaten f. das Pfte. Revid. u. mit Fingersatz versehen von C. Reinecke. gr. 8. **Roth cart.** 1 Thlr. 20 Ngr.

Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.
Nr. 81. **Krebs, J. L.,** Bourrée a. d. Partita Nr. 6. Esdur. 5 Ngr.
- 82. **Mattheson, J.,** Gigue, Nr. 4. Emoll. 5 Ngr.
- 83. **Speidel, W.,** Andante aus dem Concert-Solo. Nr. 4, Gmoll. 10 Ngr.

Scharwenka, X., Op. 17. **Impromptu** für das Pfte. 15 Ngr.

Spies, E., Op. 24. **Serenade** f. Violine u. Pfte. 12½ Ngr.

Wohlfahrt, H., Op. 91. **Schule** zum Selbstunterricht im Clavierspielen. Leichtfassliche Anleitung für junge Leute zu baldiger und gründlicher Erlernung des Clavierspielens ohne Lehrer. 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 16. September 1874. **Nr. 37.** IX. Jahrgang.

Zur Beurtheilung S. W. Dehn's als Theoretiker.

Aus dem Nachlasse des **Gottfr. Emil Fischer.**

(Fortsetzung.)

Um nun (S. 99) die sämmtlichen Hauptaccorde einer Tonart zu construiren, bedarf es solcher einfachen Accorde, die, selbst Hauptaccorde, allen übrigen complicirteren zum Grunde liegen und deshalb als Elemente derselben betrachtet werden können. Als einfachster Accord giebt sich der Dreiklang, und zwar nach einem aus der physikalischen Klanglehre (S. 100) entlehnten Grundsatze*) ein solcher, dessen Töne terzenweis übereinander gestellt sind. Diese Dreiklänge auf den verschiedenen Tönen der Dur- und Molltonleiter werden unterschieden: a) durch die Stufe, welche ihr Grundton in der Tonleiter einnimmt, b) durch die Gestalt, d. h. durch die Verschiedenheit der Intervalle in Bezug auf den tiefsten Ton des Accordes (z. B. ob die Terzen gross oder klein u. s. w.), c) in Rücksicht auf die Intervalle der Tonart, aus welchen die Dreiklänge zusammengesetzt sind, nämlich α) solche, die nur aus Consonanzen der Tonart, β) die nur aus Dissonanzen, γ) die aus Consonanzen und Dissonanzen der Tonart bestehen. Elemente werden diejenigen Dreiklänge genannt, die nur aus gleichartigem Stoffe der Tonart, d. h. entweder nur aus Consonanzen oder nur aus Dissonanzen der Tonart bestehen und nebenher die Tonart, zu welcher sie gehören, unmittelbar oder mittelbar zu erkennen geben. So bestehen z. B. in C-dur nur die Dreiklänge *c-e-g* und *a-c-e* aus Consonanzen der Tonart, von denen aber nur *c-e-g* als die drei *chordae essentiales* (S. 79) enthaltend, die Tonart deutlich zu erkennen giebt, deshalb ist nur *c-e-g* und in Moll *c-es-g* ein harmonisches Element (I). Aus lauter Dissonanzen der Tonart besteht nur der verminderte Dreiklang *h-d-f* auf dem Leitton *h;* derselbe giebt die Tonart mittelbar zu erkennen, da er bei regelmässiger Fortschreitung (S. 101) sich nach *c-e* oder *c-es*, also nach C-dur oder C-moll auflöst, und also ist auch *h-d-f* ein harmonisches Element (II). Hierauf folgt nun die Construction des vollkommenen Dur- und Molldreiklanges auf der Tonica (S. 105) und des unvollkommenen oder falschen Dreiklanges auf dem Leitton der Tonart (S. 106) nebst deren Umkehrungen in gewöhnlicher Weise. Die vierstimmigen Hauptstammaccorde sind (S. 109) der Septimenaccord der Dominante *g-h-d-f*, welcher entsteht, wenn man dem Elemente II die Unterterz hinzufügt, und der zweite vierstimmige Haupt-Stammaccord, wenn man dem Elemente II die Oberterz *a* oder *as* hinzufügt. Dieser Accord ist in Dur: der kleine Septimenaccord *h-d-f-a*, in Moll: der verminderte Septimenaccord *h-d-f-as*. Diese beiden Accorde bestehen nur aus Dissonanzen der Tonart, denn obwohl die Sexten *a* und *as* gegen die Tonica *c* consoniren, so dissoniren doch die Terzdecimen *a* oder *as* (Anmerk. S. 111) in diesen Accorden. — Ausser diesen angeführten Hauptaccorden der Tonart (S. 116) giebt es keine anderen drei- und vierstimmigen Hauptaccorde mehr. Es müssten nun eigentlich die übrigen Hauptaccorde (nämlich zwei verschiedene Fünfklänge und ein Sechsklang) folgen, aber bevor das Entstehen derselben gezeigt wird, ist es von Wichtigkeit, zunächst noch von einem Accorde zu sprechen, der zwar nicht einmal ein natürlicher Accord ist, aber in der heutigen Praxis besonders häufig angewandt wird, das ist der übermässige Sextenaccord. Derselbe hat seinen Sitz (S. 118) auf der kleinen (leiterfremden) Untersecunde (also in C-dur auf *des*) und wird in den drei Gestalten 1) *des-f-h*, 2) *des-f-g-h*, 3) *des-f-as-h* betrachtet. Umkehrungen von ihm (S. 119) finden in der Regel nicht statt. Nun folgen die Fünfklänge. Der erste fünfstimmige Hauptaccord, der grosse und kleine Nonenaccord, wird gebildet, wenn man dem Element II oben und unten eine Terz hinzufügt (also *g-h-d-f-a* und *g-h-d-f-as*). Er ist kein Stammaccord, wie schon oben erwähnt, deshalb hat er keine Umkehrungen (S. 119). Der zweite Fünfklang oder Undecimenaccord *c-g-h-d-f* ist ein künstlicher, aber Hauptaccord, denn er hat das Element II in sich. Es folgen noch die beiden Terzdecimenaccorde (S. 121) *c-g-h-d-f-a* oder *c-g-h-d-f-as*: diese Accorde so wenig, als der Undecimenaccord, können die Terz des Basstones, *e*, haben, es kann nicht etwa ein Accord *c-e-g-h-d-f-a* ein Siebenklang entstehen, da ein solcher Accord aus zwei ihrem Wesen nach verschiedenen Accorden, dem vollkommenen Dreiklang der Tonica und dem unvollkommenen Dreiklang des Leittons bestehen würde (S. 122), worauf beiläufig der Beweis gegründet wird, dass überhaupt (S. 125) kein Accord mehr als sechs verschiedene Töne haben könne. Es giebt also in jeder Tonart, z. B. *C* (Dur oder Moll), erstlich einen vollkommenen Hauptaccord *c-e-g* (*c-es-g*) und ausserdem zwei unvollkommene. Vier-

*) Nämlich die Beobachtung, dass eine tönende tiefe Saite zugleich ihre Octave, Quinte und Terz (in höheren Octaven) ertönen lässt, welche man nach der Scale terzenweis ordnen kann.

klänge, die Hauptstammaccorde sind, nämlich *g-h-d-f* und *h-d-f-a* (oder *h-d-f-as*), zwei Fünfklänge *g-h-d-f-a* (*g-h-d-f-as*) und *c-g-h-d-f*, und einen Sechsklang *c-g-h-d-f-a* (oder *as*), welche zwar alle drei Haupt-, aber nicht alle Stammaccorde sind. Endlich kommen in jeder Tonart drei künstliche unvollkommene Leitaccorde, nämlich die drei vorhin angeführten übermässigen Sextenaccorde *des-f-h* u. s. w. vor, welchen der unvollkommene Dreiklang auf dem Leitton zu Grunde liegt.

Die Nebenaccorde (S. 129) sind ihrer äusseren Gestalt nach (d. h. nach ihrer Intervallengrösse in Bezug auf ihren Basston) 1) entweder Stammaccorde oder 2) Umkehrungen oder 3) Accorde, die durch Vorhalte oder Vorausnahme entstehen. Wie wohl man dieselben classificiren könnte, entweder nach der Stufe der Tonart, auf welcher sie stehen, oder nach ihren verschiedenen Intervallen, so kann man sich doch diese Mühe sparen. Die Behandlung eines Nebendreiklangs hängt nämlich von seiner äusseren Gestalt ab, d. h. wenn er aus grosser oder kleiner Terz mit einer Quinte besteht, so wird er wie ein vollkommener Hauptdreiklang seiner Tonart behandelt u. s. w. Die Nebenseptimenaccorde werden einzeln aufgeführt, damit man sie mit Geläufigkeit von den Hauptseptimenaccorden unterscheiden lerne, was sich hauptsächlich bezieht auf den Accord *d-f-as-c* (in C-moll), der gleiche Gestalt (Intervallengrösse) hat, mit dem Hauptseptimenaccord *h-d-f-a*. Da nun alle Stammaccorde nebst Umkehrungen und dazu auch noch einige Hauptaccorde (die nicht Stammaccorde) abgehandelt sind (S. 133), so sind nur noch übrig die Accorde, welche durch Willkür in der Praxis (d. h. durch Vorhalte, Durchgänge) entstehen; diese, um die Nomenclatur nicht ins Unendliche zu vermehren, sollen nach dem Accord benannt werden, zu welchem sie gehören, und nur hinzugefügt werden, welches Intervall in ihnen vorgehalten oder verzögert wird.

Hierauf folgt von S. 135 an der praktische Theil der Harmonielehre. Derselbe enthält erstlich die Lehre von der Bezifferung oder Signaturenlehre, ferner die verschiedenen Lagen eines Accordes; Begriff selbständiger Stimme (Oberstimme, Mittelstimme u. s. w.), Regeln, die bei der harmonischen Fortschreitung mehrerer Stimmen zu beobachten sind, besonders also die verbotenen Fortschreitungen Quinten- und Octavenparallele u. s. f. und der harmonische Querstand, zwar (und mit Recht) nicht sehr ins Einzelne gehend, aber deutlich und genügend. Nun folgt die Lehre von der Folge der Accorde. Zuerst S. 181 über Folgen von Dreiklängen und deren Umkehrungen; dann die Behandlung des falschen Dreiklanges, welcher vorangeht das Nöthige »über die bedingte Fortschreitung der wesentlichen Dissonanzen einer Tonart«, nämlich als ganz allgemeine Regel, dass jede Dissonanz in derselben Stimme, in welcher sie vorkommt, stufenweis fortschreite, und zwar entweder um einen grossen halben Ton oder um einen ganzen Ton in die zunächst gelegene Consonanz der Tonart. Durch diese stufenweise Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart wird die Auflösung eines Accordes herbeigeführt. Dann folgen die Hauptregeln über die einzelnen Dissonanzen der Tonart: 1) die Secunde schreitet entweder auf- oder abwärts um eine Stufe: aufwärts in die grosse oder kleine Terz des Grundtones der Tonart, abwärts in den Grundton. 2) Die Quarte der Tonart schreitet nur abwärts in die grosse oder kleine Terz des Grundtones der Tonart. 3) Der Leitton schreitet nur aufwärts in die Octave. 4) Die Terzdecime schreitet nur abwärts in die Duodecime. Hierauf folgt die nun schon gänzlich vorbereitete Behandlung des Hauptseptimenaccordes (oder Dominantaccordes). Die Auflösung des Dominantaccordes in Grundton, Terz und Quinte seiner Tonart wird ein vollkommener Schluss genannt; wenn hingegen der Bass des Dominantaccordes in die Sexte der Tonart schreitet, und der Accord sich in den zweiten vollkommenen Dreiklang der Tonart auf der Sexte derselben auflöst, so entsteht in Bezug auf die Tonart ein Trugschluss (*Cadenza d'inganno*). Trugfortschreitung eines Dominantaccordes entsteht, wenn derselbe nicht aufgelöst wird, sondern in einen anderen unvollkommenen Accord seiner oder einer fremden Tonart führt. Hierbei werden vorzüglich die Fälle erörtert, in denen die Basstöne der sich folgenden Accorde entweder einen tonischen Quinten-Cirkel beschreiben oder durch lauter reine Quinten fortschreiten. Andere Trugfortschreitungen z. B. aus dem Septimenaccord *g-h-d-f*, nach dem Sexten- oder Quintsextenaccord von *gis* oder nach dem Sextenaccord von *as* u. s. w. werden nicht erschöpft (S. 201), sondern es bleibt dem Lernenden überlassen, noch andere aufzusuchen und dergleichen Beispiele mit einem Grundbasse zu versehen. Das erste Mal, dass der Begriff und Ausdruck Grundbass gebraucht wird. Die Umkehrungen des Dominantaccordes, Quintsexten-, Terzquarten- und Secundenaccord, werden in ähnlicher Art mit beständiger Berücksichtigung der Trugfortschreitungen behandelt. Der kleine und der verminderte Septimenaccord (*h-d-f-a* und *h-d-f-as*) hat eine noch bedingtere Fortschreitung als der Dominantaccord, da alle seine Intervalle Dissonanzen der Tonart sind, so dass z. B. *h-d-f-a* seine regelmässige Auflösung in *c-e-g* findet. Dann folgen Trugfortschreitungen, die meist chromatisch, zum Theil enharmonisch sind. Umkehrungen dieser Accorde (S. 212); für die Umkehrungen auch des kleinen Septimenaccordes *h-d-f-a*, z. B. für den Quartsecundenaccord *a-h-d-f*, werden dieselben Fortschreitungen und Auflösungen wie für den Stammaccord gestattet, so dass z. B. *a-h-d-f* aufgelöst wird in den Quartsextenaccord *g-c-e* (S. 215). Der übermässige Sextenaccord (S. 216) wird sowohl in einen Dur- als in einen Mollreiklang aufgelöst und S. 220 bestritten, dass derselbe z. B. *des-f-h* auf der Sexte der Mollscale (was hier F-moll sein würde) seinen Sitz habe. Der Nonenaccord (S. 119), wie gewöhnlich behandelt; Umkehrungen kommen in der Praxis als selbständige Accorde nicht vor. Dann kommt noch die Auflösung oder Fortschreitung des Undecimen- und Terzdecimenaccordes, welche ebenfalls nichts Eigenthümliches enthält.

Hierauf folgt die Lehre von der Modulation oder Ausweichung. Jede Folge mehrerer verschiedener Accorde (S. 227) wird im Allgemeinen Modulation genannt; diese Modulation ist tonisch, wenn alle Accorde derselben Tonart angehören, ausweichend, wenn Accorde verschiedener Tonarten vorkommen. Eine Ausweichung ist willkürlich, wenn sich vollkommene Accorde verschiedener Tonarten, welche nicht einer und derselben Tonart leitereigen sind, folgen; sie ist bedingt, wenn der leiterfremde Ton als ein wesentliches Intervall eines Leitaccordes einer neuen Tonart vorkommt, und wenn dann dieser Leitaccord regelmässig in einen vollkommenen Accord seiner Tonart aufgelöst wird. Hierauf ist von der Verwandtschaft der Tonarten die Rede, und demnächst von den Mitteln (S. 237), von einer Tonart in die andere zu schreiten, hauptsächlich oder mehrfach durch verminderte Septimenaccorde. Nachdem die verschiedenen Formen der Schlusscadenzen abgehandelt sind, wobei auch des Orgelpunktes erwähnt wird, giebt der Verfasser (S. 264) aus der Taktlehre so viel, als zum Verständniss des Folgenden nothwendig ist, nämlich zur Lehre von den Vorhalten und durchgehenden Noten. Die Vorhalte werden in gebundene (S. 283) und ungebundene (S. 291) getheilt, und hier ist auch in einer historischen Anmerkung vom Grundsatz der Vorbereitung oder Präparation der Dissonanzen die Rede: es wird erwähnt, wie nach und nach die Strenge in dem Grundsatze der Vorbereitung nachgelassen, und wie (durch Monteverde) der Grund

zur Selbständigkeit der dissonirenden oder unvollkommenen Accorde gelegt worden ist. Hierauf folgt Einiges von musikalischer Vorausnahme und melodisch durchgehenden Noten. Als Anwendung des in den letzten Abschnitten Enthaltenen, folgt die harmonische Analyse der Introduction des (mit dem verminderten Septimenaccord anfangenden) Beethoven'schen Quintetts aus C-dur. Das Werk schliesst mit einem Vergleich des Contrapunktes und Generalbasses, und mit einigen ganz allgemeinen (gewiss sehr richtigen) Bemerkungen über die heutige Musik.

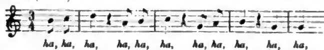
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bücher über Musik.

1. **Der Gesangunterricht nach Noten.** Eine gedrängte Zusammenstellung des Nothwendigsten und Unentbehrlichsten für jeden Sänger. Zum Schul- und Privatgebrauche bearbeitet von **Friedrich John.** Ausgabe für Sopran oder Discant und Alt. Dresden, Druck und Verlag von C. C. Meinhold und Söhne, Königl. Hofbuchdruckerei. (Ohne Jahreszahl.) 8⁰. 24 S. Pr. 1½ Ngr.

Das Büchlein bespricht alle oder richtiger einige wenige auf die Notenschrift und die Tonverhältnisse bezügliche Dinge in einer so oberflächlichen Weise, dass diejenigen, denen diese Dinge bekannt sind, kaum errathen können, was der Verfasser meint, geschweige denn, dass Belehrungsuchende auch nur den geringsten Nutzen davon haben könnten. Daneben sind manche Ausführungen auch geradezu falsch: »§ 4. Von der »Taktbezeichnung. Wie wir in der Buchstabenschrift ge»wisse Zeichen (Punkte, Kommas u. s. w.) haben, welche be»stimmte Abschnitte angeben, so theilt man bei der Noten»schrift ein Stück in Takte ab und setzt am Ende eines solchen »Taktes oder Zeitabschnittes den Taktstrich.« Unter halben Tönen scheint der Verfasser die schwarzen Claviertasten zu verstehen, wenigstens ist der hierauf bezügliche § ohne diese Voraussetzung ganz sinnlos. »§ 7. Ueber Erhöhung und »Erniedrigung und Tonarten. Da es in der Musik ganze »und halbe Töne giebt« — (bisher ist in dem Büchlein davon noch nicht die Rede gewesen!) — »war es nöthig, gewisse »Benennungen und Bezeichnungen zu erfinden, welche diese »halben von den ganzen Tönen unterscheiden. Man sieht des»halb sehr häufig in den Gesangstücken ♯ und ♭ und hört auch »öfters die Benennungen: *fis, cis, gis, dis, ais, eis, his* oder »*b, es, as, des, ges, ces, fes.* Durch diese Zeichen werden so»wohl die halben Töne bezeichnet, welche in dem Gesang»stücke vorkommen, als auch die Tonart angegeben, aus der »das Stück geht. Manchmal tritt auch in einem Gesangstücke »eine doppelte Erhöhung und Erniedrigung einzelner Töne »ein. Dies bezeichnet man durch ein Doppelkreuz (×) oder ein »Doppel-*be* (♭♭). Soll die Erhöhung oder Erniedrigung nicht »mehr gelten, so setzt man ein Auflösungszeichen oder Quadrat »(♮) vor die Note.« — Im § 9, welcher von der Aussprache handelt, wird vom Diphthong *ei* richtig angegeben, dass er aus den Vocalen *a-i* bestehe; falsch ist dagegen die Behauptung, *eu* setze sich aus *ä-u* zusammen, während dieser Laut bekanntlich wie *a-ü* (nach Einigen wie *å-ü*) zu singen ist. Bei der Aussprache des *G* wird davor gewarnt, dasselbe ja nicht in ein *T* zu verwandeln, also statt *Glaube* nicht *Tlaube* zu singen. — Die zwischen diesen theoretischen Erörterungen befindlichen praktischen Uebungen zeigen, dass der Verfasser wohl niemals selbst Gesangunterricht ertheilt hat, sonst würde er den Schülern als Uebung nicht den Gesang von Melodien auf Silben wie *la, la, la, la,* oder *li, li, li, li,* oder *lu, lu, lu, lu,* oder gar *ha, ha, ha, ha* vorschreiben, sondern dafür Sorge tragen, dass die angehenden Sänger einen richtigen Vocal-Ansatz und zugleich eine correcte Verbindung der Töne auf einem und demselben Vocal erlernen, namentlich aber auf dem Vocal *A*, dessen reine Aussprache bekanntlich die schwierigste und für die Tonbildung die zweckmässigste ist. Uebungen wie diese (S. 17),



sind nicht nur ganz nutzlos, sondern sogar im höchsten Grade schädlich und würden, wenn man sie in der Schule vornehmen wollte, die Knaben zu allerlei Allotria verleiten.

2. **Der Gesangunterricht nach Noten.** Eine gedrängte Zusammenstellung des Nothwendigsten und Unentbehrlichsten für jeden Sänger. Ausgabe für Männergesangvereine, Gymnasial- und Seminarchöre bearbeitet von **Friedrich John.** Dresden, Druck und Verlag von C. C. Meinhold und Söhne, Königl. Hofbuchdruckerei. (Ohne Jahreszahl.) 8⁰. 27 S. Preis 40 Pf. R.-M. (1874.)

Diese zweite, möglicherweise neuere Ausgabe ist in einigen Punkten ein wenig besser als die erste. Erstlich hat der Verfasser jene famosen Uebungen auf *lu lu lu lu, ha ha ha ha* u. s. w. gestrichen; dann befindet sich S. 13 und 14 wenigstens ein Ansatz zu einer Erklärung vom ganzen und halben Ton (oder wie der Verfasser es ausdrückt, von halber und ganzer Stufe) und vom Bau der Tonleiter, wovon in dem für die Knaben geschriebenen Büchlein keine Spur vorhanden ist. Die Regeln über die Aussprache nehmen zwar hier etwas mehr Raum als dort ein, doch haben sie sich in Bezug auf *eu* und *G* keineswegs verbessert. — Auch ein neuer Paragraph über die Intervalle ist hinzugekommen, derselbe ist freilich sehr kurz und enthält eben nichts als die Namen Prime, Secunde, Terz u. s. w. Dafür entschädigt der Verfasser seine lernbegierigen Leser aber mit den Worten: »Es ist nicht möglich, in dieser »kurzen Abhandlung gerade diesen Abschnitt eingehender zu »besprechen. Der Sänger muss, um zur vollen Klarheit dar»über zu gelangen, in einem theoretischen Werke, wie die »Compositionslehren von Marx und Richter, darüber nach»lesen.«

H. B.

Lieder für eine Singstimme.

1. **Drei deutsche Lieder** componirt von **O. Heller.** Op. 6. 1) Wehmuth von Goethe: »Ihr verblühet, süsse Rosen« etc. 2) »Glänzt in der Frohen Kreis« von Freiligrath nach Th. Moore. 3) »Mein Lieb ist eine rothe Rose« von Freiligrath nach Burns. Verlag und Eigenthum von N. Simrock in Berlin. (7207.) Folio. 9 S. = 2½ Bogen. Pr. Mk. 1, 50!

Die Lieder verrathen eine entschiedene Begabung, lassen aber erkennen, dass der Verfasser bisher sich mehr um Instrumente als um Singstimmen bekümmert hat. Gleich das erste derselben beginnt in der Lage einer Alt-Stimme, während es zum Schluss der ersten Seite und am Anfang der zweiten in der Sopranlage sich bewegt. Es würde sich für den Componisten daher empfehlen, die Eigenthümlichkeiten der menschlichen Stimme genauer zu studiren. Es genügt nicht, nur den möglicher Weise zu erreichenden Umfang zu kennen, sondern auch zu wissen, in welcher Lage eine Stimme sich am wohlsten fühlt. Viele glauben, diese seien nebensächliche Dinge, weil andere berühmte Componisten ebenfalls sich um dergleichen Kleinigkeiten nicht bekümmert haben, — man soll jedoch von guten Meistern das Gute lernen, nicht aber ihre Schwächen sich zu eigen machen.

2. **Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von **O. Keller.** Op. 7. Zwei Liebeslieder Mirza Schaffy's: 1) Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt«. 2) »Schlag die Tschadra zurück«. Berlin, Hermann Weinholtz (P. Heyder). Folio. (178.) 7 S. Pr. Mk. 2.

3. Desselben Op. 8. **Fünf Gesänge.** 1) »Es träumte mir von einer weiten Heide (Heine). 2) »Wo ich bin, mich rings umdunkelt« (Heine). 3) »Was mein noch ist« (Walter Scott). 4) »Sank die Schönheit schlummernd hin« (Walter Scott). 5) »Du suchst die Sterne« (Carl Siebel). Ebds. (179.) 7 S. Pr. Mk. 2.

In beiden Heften desselben Verfassers spricht sich wieder Begabung für das Melodische aus; doch ist hier theilweise die Wahl der Texte eine nicht glückliche gewesen. Ein Stimmungsbild, wie es in Op. 8 das erste Heine'sche Gedicht giebt, in Musik zu setzen, dazu bedarf es einer grösseren Ausdrucksfähigkeit, als sie uns in vorliegenden Heften entgegen tritt. Der Componist lässt den Sänger im ersten Theile mit Zugrundelegung musikalischer Töne und Rhythmen einfach declamiren, und begleitet dazu in ruhigen Accorden; im zweiten Theile scheint die Singstimme eine ausdrucksvollere Cantilene bringen zu wollen, bricht aber bald wieder damit ab und bietet nur noch einzelne abgerissene Sätzchen. Das Ganze geht spurlos vorüber, und der Hörer fragt höchstens, warum es überhaupt gewesen sei. Aehnliches möchte über Nr. 2 aus demselben Heft zu sagen sein. Bedeutend besser sind die letzten Lieder geglückt.

4. **Sechs Lieder** im Volkston für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von **Carl A. Lane.** Op. 25.

Nr. 1. Mein Liedel (Rothenburger Einsiedler). »Ich weiss ein einzig Liedel«.
Nr. 2. Heimliche Liebe. »Kein Feuer, keine Kohle«.
Nr. 3. »Jedes Blümlein, das ich finde« (Ged. von Jul. Schanz).
Nr. 4. Wiegenlied (Fr. Brentano). »Leise, leise weht, ihr Lüfte«.
Nr. 5. Treue Liebe (Wunderhorn). »Wie ist es möglich dann, dass ich« etc.
Nr. 6. »Warte nur, warte nur« (Ged. von Frieda Mojean).

Verlag von Andreae & Co. in Ruhrort. (1.) Folio. 7 S. Mk. 1.

Die Lieder sind einfach, anspruchslos und sehr sangbar und daher allen singelustigen Damen und Herren, die noch am Einfachen Gefallen finden, bestens zu empfehlen. π.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Frankreich.

II.

(Aus den Verhandlungen der Assemblée nationale zu Versailles am 27. Juli d. J. über das Budget für 1875, Titel 43 National-Theater und Conservatorium der Musik. Im Anschluss an die in Nr. 31, 32, 33 d. Ztg. gebrachte »Denkschrift« und die Budget-Verhandlungen für 1873 im Jahrgang 1872 d. Ztg. Nr. 31 bis 34.)

Titel 43: National-Theater und Conservatorium der Musik: 1,604,000 Frcs.

(Schluss.)

Herr Langlois: Nicht die lyrischen Theater allein sind es, welche Subventionen erhalten; der Staat giebt solche auch anderen Theatern unter der Bedingung, dass sie Stücke aus der classischen Literatur und von gesunder Moral aufführen. Das Odeon befindet sich in dieser Lage und doch ist dieses Theater gewissermaassen eine Succursale des Ambigu geworden, oder einiger anderen Bühnen dieser Gattung. Dort fällt der Zweck der Subvention aus Staatsmitteln weg. Ich schlage Ihnen zwar nicht vor, für dieses Jahr die Subvention des Odeons zurückzuziehen, aber die Directoren sollen wissen, dass, wenn sie nicht die Klauseln ihrer Bewilligungsurkunden erfüllen, die Versammlung ihre Subventionen streichen wird. (Zurufe und Gelächter.)

Herr Graf d'Osmoy (Berichterstatter): Meine Herren! Ich beginne mit dem Danke an den ehrenwerthen Herrn de Tillancourt für die sehr wohlwollenden Worte, welche er an mich zu richten mir die Ehre erwiesen hat. Ich habe in der That in meinem Berichte gesagt, dass wenn wir einerseits Subventionen geben, wir andererseits das Recht haben, auch Opfer von Seiten der Directoren zu forden. Ich beharre absolut auf dieser Ansicht und bitte um die Erlaubniss, sie mit einigen Worten näher erörtern zu dürfen.

Die Bedingungen enthalten nicht blos die Festsetzung einer gewissen Anzahl von Acten, welche alljährlich von den subventionirten Theatern gegeben werden müssen. Was die lyrischen Theater anbelangt, so beziehen sich die Subventionen auf den Gesang, das Orchester, die Decorationen, kurz auf eine grosse Anzahl von Dingen. Ich kann nichts Besseres thun, um diese verschiedenen Punkte die Revue passieren zu lassen, als indem ich Ihnen einige kurze Auszüge einer beachtenswerthen Denkschrift vorlege, welche vor einigen Tagen jedem von uns zugestellt worden ist.

Es ist dies die Denkschrift der musikalischen Compositeure. Diese Gesellschaft enthält die geachtetsten und berühmtesten Namen. Es wird die Bemerkung genügen, dass Herr Vaucorbeil deren Vorsitzender ist und dass sie als Ehrenpräsidenten Mitglieder des Instituts besitzt, wie: die Herren Ambroise Thomas, Heinrich Reber, Félicien David, Victor Massé.

Hören Sie, auf welche Art sich der Bericht ausdrückt; ich werde Ihnen hieraus nur einige Zeilen vorlesen, welche den Gesang betreffen:

»Es ist zu bemerken, dass in dieser Hinsicht unsere Theater »eine sehr beträchtliche Concurrenz durch die Quantität der »italienischen Truppen erleiden, welche, wenn man so sagen »darf, in allen Ländern sich herum treiben, und die, alle »Welt weiss es, bei weitem nicht blos aus italienischen »Künstlern bestehen.«

»Die auswärtigen Bühnen streben ohne Unterlass nach »französischen Sängern, und da man diesen sehr wesent»liche Vortheile bietet, so zögern sie nicht, in die italienische »Carrière einzutreten.«

Ich citire diese Stelle, weil sie ganz genau zur Unterstützung dessen dient, was soeben der Herr Unterstaats-Secretär gesagt hat. Es ist mit sehr grossen Schwierigkeiten verbunden — und man muss augenscheinlich zu diesem Behufe die Directoren möglichst stimuliren — ich wiederhole, es ist mit sehr grossen Schwierigkeiten verbunden, unsere Truppen der lyrischen Bühnen genügend zu recrutiren. (Das ist richtig!)

Was das Orchester anbelangt, so macht die Gesellschaft der Compositeure die Bemerkung, dass zur Zeit eine der Hauptursachen der Inferiorität des Zustandes des Opern-Orchesters, oder um es genauer und richtiger zu bezeichnen: der Herbeiführung eines solchen Zustandes darin zu suchen ist, dass man früher die Orchester-Musiker durch Pensions-Bezüge festzuhalten suchte ....

Ein Mitglied: Das geschah aus der Civil-Liste!

Der Berichterstatter: Nun sind aber diese Pensionsbezüge aufgehoben, und ich bitte die Verwaltung dringend, den Directoren die Auflage zu machen, solche wieder zu bewilligen; Dank denselben werden wir sehen, dass unsere Orchester wieder zu der Auszeichnung und dem Glanze sich aufschwingen werden, welche sie früher besassen. (Zeichen von Beifall.) Nun aber, meine Herren, um Ihre kostbare Zeit nicht

allzu sehr in Anspruch zu nehmen, gelange ich zu dem Schluss-Resume, das ich Ihnen noch unterbreiten möchte. Es lautet:

»Alles zusammengefasst, was man unabweislich von den »Directoren fordern muss, ist einerseits ein mit einer viel »grösseren Anzahl anerkannter und von Jahr zu Jahr zu wie»derholender Werke abwechselndes Repertoir, wodurch das »Publikum sich in den Stand gesetzt sieht, nach und nach die »besseren Werke kennen zu lernen; anderseits aber eine viel »regere Thätigkeit in Ansehung dessen, was auf die Auffüh»rung neuer Werke Bezug hat, so dass jedem, sowohl den »alten Meistern, als auch den ihnen nachfolgenden, die gebüh»rende Rücksicht zu Theil wird und sie entsprechend vorge»führt werden. Dies sind die Bedingungen, damit sich unsere »Bühnen wieder erheben und den Rang in Europa einnehmen, »den zu besitzen sie zum grossen Schaden unseres Landes un»glücklicher Weise aufgehört haben, und damit die französische »Musik beweise, dass ungeachtet unserer Unglücksfälle der »National-Geist noch in vollem Saft und frischer Kraft besteht.« (Sehr gut!).

Ich meinerseits schliesse mich ganz den Ausführungen dieser sehr beachtenswerthen Denkschrift an. Zahlreiche Zeichen von Zustimmung.)

Der Präsident: Herr Schölcher hat das Wort.

Herr Schölcher: Ich möchte die Aufmerksamkeit des Herrn Ministers des öffentlichen Unterrichts, des Cultus und der schönen Künste bezüglich des Conservatoriums auf die Unzureichendheit des für die Bibliothek und das Museum der Instrumente bestimmten Locales lenken.

Die Bibliothek und das Museum vermehren sich von Tag zu Tag, sei es durch Geschenke oder durch andere Erwerbungen. Nun besteht aber das Museum aus einem einzigen Zimmer, das gegenwärtig buchstäblich überfüllt ist.

Ich ersuche den Minister des öffentlichen Unterrichts seine Aufmerksamkeit diesem Punkte zuzuwenden und diese Frage näher zu untersuchen, um zu erwägen, ob nicht bei der nächsten Budget-Aufstellung eine entsprechende Summe zur Erweiterung der für diese beiden Etablissements bestimmten Locale eingestellt werden könnte.

Das Museum der Instrumente des Musikconservatoriums ist einzig in seiner Art in Europa, es ist in Wirklichkeit ungemein reich an Gegenständen von höchstem Interesse für das Studium der Kunst und der Umwandlungen, welche die Instrumente jeder Art nach und nach erfahren haben. Es ist von Wichtigkeit, den französischen und auswärtigen Liebhabern den Zugang zu allen diesen Reichthümern zu erleichtern und zu zeigen, dass wir mit der Sorgfalt und dem Respect, der ihnen gebührt, alle die Gegenstände, welche sich auf die schönen Künste beziehen, behandeln. (Zeichen von Zustimmung.)

Der Unterstaats-Secretär: Wir werden mit der grössten Sorgfalt die Frage in Erwägung ziehen, welche der ehrenwerthe Herr Schölcher soeben angeregt hat.

Herr Noël-Parfait: Der seinerseits sehr wesentlich zur Bereicherung der Bibliothek des Conservatoriums beigetragen hat!

Der Präsident. Ich bringe das Capitel 43 zur Abstimmung.

(Es wird über das Capitel abgestimmt und dasselbe angenommen.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* *Zu* **Buenos-Ayres** wird unter der Direction des A. Van Gelderen eine neue Musikschule gegründet.

* **Mailand.** Unter den neuen Bauten, mit welchen sich Mailand verschönert, befindet sich auch das neue Theater in Via Palermo, welches in nächster Zeit eröffnet wird und nach seinem Eigenthümer den Namen Theatro Castelli erhält. Es ist ein Werk des jungen Architekten Canedi, welcher in demselben alle Eleganz und Pracht anwendete, wie sie die Araber nach Europa brachten. Das Innere des Saales und die Disposition der Logen gewähren den imponirenden Anblick der alten Amphitheater. Um sich einen Begriff von der Grösse des Theaters zu machen, genügt es anzuführen, dass dasselbe bequem 4000 Personen fassen kann. Es können in demselben nicht blos die grossen Opern und Ballets, sondern auch Circusspiele aufgeführt werden, da es mit allem Nöthigen dazu versehen ist. Wie man glaubt, wird die Eröffnung im October stattfinden, und die bis jetzt gewählten Opern sind: »Ruy Blas« von Marchetti, »Marco Visconti« von Petrella und »Mignon« von Thomas.

* **Paris.** Zwei hiesige Theater verändern ihre Namen. Das von Herrn Castellano dirigirte »Théâtre lyrique« wird künftig »Théâtre lyrique et dramatique« und das alte »Théâtre du Chatelet« »Opéra populaire« heissen.

* **Warschau.** Die hiesigen Theater, die bisher unter der Aufsicht des Generalgouverneurs standen, sind nunmehr unter die unmittelbare Aufsicht des Ministers des Innern gestellt worden.

* (Neue Opern.) Leon Duprat hat eine Opéra buffa in drei Acten vollendet, welche »Le Capitaine Pamphile« heisst und mit See-Abenteuern, Tigerjagden, Entführung exotischer Königinnen und allen möglichen Lockmitteln ausgestattet ist. — Disma Fumagalli hat eine neue Oper »Ludwig XI.« geschrieben, welche während des Carnevals im Theater Pergola zu Florenz aufgeführt wird. — Die Oper »Pierre Robin« von Oskar Bolck, Text von Rob. Knauer, wird auf dem herzogl. Hoftheater zu Altenburg im October oder November d. J. zum ersten Mal in Scene gehen. — Die Oper »Il Paria« des Maestro Burgio di Villafiorita hat im Theater Dal Verme zu Mailand ziemlichen Erfolg gehabt.

* Auszeichnungen:

Dem Organist Herrn Cornelius Gurlitt zu Altona ist das Prädicat »Kgl. Musik-Director« beigelegt worden.

* Todesfälle:

Zu London starb am 29. Aug. der Componist August Arnold aus Würtemberg, zuletzt Professor der Musik in dem von R. Cobden gegründeten International-College zu Isleworth.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

* Ed. Fétis beendigt jetzt nach den von seinem Vater ihm hinterlassenen Vorarbeiten den fünften Band der »Histoire générale de la musique«. Der vierte Band befindet sich unter der Presse.

* Von Franz Brendel's Geschichte der Musik erscheint eine 5. Auflage in 10 Lieferungen à 10 Sgr. bei Heinr. Matthes in Leipzig, deren Redaction Herr Dr. F. Stade in Leipzig übertragen wurde. Die Tendenz des Buches wird dieselbe schädigende bleiben.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 34. *Charles Delprat:* La musique en Hollande. — *E. Delle-Sedie:* L'art lyrique. Traité de chant et de déclamation lyrique. Avant-propos. — *L. Escudier:* Une scène d'Opéra. La Tombe de deux Orphelins.

Boccherini. Firenze. Nr. 8. *Baldassarre Gamucci:* Considerazioni sul bello Musicale. (Contin.) — *Arcangelo Camiolo:* Sulla scienza dei sentimenti musicali. Saggio d'investigazioni.

Echo, Berl. M.-Z. Nr. 37. *W. Langhans:* Erinnerungen an die Tonkünstlerversammlung zu Halle a. S. — Recensionen: M. Brosig's Handbuch f. den Unterricht in der Harmonielehre.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 35. Profanazioni musicali. — *G. Roberti:* Il canto corale. (Contin.)

Le Guide musical. Nr. 35/36. Richard Wagner et la »Neuvième«. II. — Concours du Conservatoire royal de Gand.

I Lunedì d'un dilettante. Nr. 29. *M. C. Caputo:* Il Flauto »Bohm«. — *F. Filippi:* La Festa dei Cantori a Monaco.

Le Ménestrel. Nr. 39. *V. Wilder:* W.-A. Mozart. LXVII. Fin. — *A. Laget:* Garat. III. Fin. — *A. Pougin:* Fantaisies d'un musicien en vacances. — Une lettre de Rich. Wagner.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 22. *Alsleben:* Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — *Bernsdorf:* Die Tonkünstlerversammlung in Halle. (Forts.) — *Eschmann:* Ein Hundert Aphorismen für Klavierlehrer. (Forts.)

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 33. *C. F. Weitzmann:* Franz Bendel. — *E. Schelle:* »Lenore«, Deutsche, romantische Oper in drei Acten. Musik von O. Bach.

Record, Monthly musical. Nr. 45. Wagner on Gluck's overture to Iphigenia in Aulis. — Mendelssohn: letters and recollections. By Ferd. Hiller. — A french view of Wagner and his theories. From the French of *Charles Baudelaire*. — Trying a Harmonium. By *Hector Berlioz*. From »Les Grotesques de la Musique«.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 34. *Em. Mathieu de Monter:* La musique dans les beaux-arts, les monuments et les traditions poétiques. (Suite.) I. Partie. Musées et galeries d'Italie. — Quelques lettres inédites de *Berlioz*. (Fin. III. IV. V.) — Nr. 35. *Ch. Bannelier:* Théâtre national de l'Opéra-Comique. Reprise du Pardon de Ploermel, le 27 août 1874. — *E. David:* La bibliothèque musicale de Jean IV de Portugal et le Micrologue de Guido d'Arezzo. (Suite.) II. III. IV. — Exposition des peintures de M. Paul Baudry destinées au nouvel Opéra.

Die Sängerhalle. Nr. 17. Das zweite deutsche Sängerbundesfest in München am 9., 10., 11. Aug. 1874.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 34. Das Händelfest im Krystallpalast. — Eine Erinnerungsfeier an Friedrich Wieck. — Nr. 35. Das Musikchor des sächs. Schützen-Regiments beim Fürsten Bismarck. — *Leonard Ulander:* Die Sängerfahrt des Upsala-Studentenchors im nördlichen Schweden. — Nr. 36. *Pohl:* Jahresbericht des Wiener Conservatoriums. 1873-74. — Pauline Lucca zur See.

The musical Standard. Nr. 526. Hiller and Mendelssohn. — *Thos. Hopkinson:* Paucity of English vocalists.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 35. *J. H. Löffler:* Die Wirkung des Liebestrankes an Tristan u. Isolde. — Kritik. — Nr. 36. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 15. — Kritik (Werke von G. Riemenschneider. Forts.). — Dr. *Joh. Dräseke:* Beiträge zur Wagner-Frage. (Schl.)

Zeitschrift, Neue f. Musik. Nr. 35. *C. A. Foeppl:* Die Entwicklung, Construction und Tonalität der Tonleiter. II. (Forts.) — Recensionen. — Nr. 36. Dr. *J. Schucht:* Geist und Charakter in der Tonkunst. — *C. A. Foeppl:* Die Entwicklung, Construction und Tonalität der Tonleiter. II. (Schl.) — Recensionen (O. Kolbe's Harmonielehre; u. A.)

Wiener Abendpost. Nr. 196. 28/8. *A. W. Ambros:* Aus Vendig. II. (Concert des Wiener Männergesangvereins.) — Nr. 200. 2/9. Das neue Opernhaus in Paris. II. Das grosse Foyer.

Kritiken erschienen über:

Hellwald, Geschichte des holländischen Theaters. (The Athenaeum. Nr. 2445.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Kade, O. — Die deutsche weltliche Liedweise in ihrem Verhältnisse zu dem mehrstimmigen Tonsatze. Ein populärer Vortrag mit Musikbeilagen von *O. Kade*, Grossh. Musik-Director u. s. w. Gehalten in der Aula des Gymnasium Fridericianum zu Schwerin am 12. Dec. 1872, auf grossherzoglichen Befehl wiederholt am 14. Jan. 1873, und im Rathhaussaale zu Wismar am 1. Febr. 1873. Mainz, Verlag von B. Schott's Söhnen. 1874. Lex.-8⁰. II, 34 S. und 18 S. Musikbeil. Pr. ?

Mordani (Filippo). Operette. Tre volumi in 16. pp. 434, 392, 510. Firenze 1874, tip. Barbèra.

Orgue. — Le grand Orgue de la nouvelle salle de concert de Sheffield en Angleterre, construit par Aristide Cavaillé-Coll à Paris. Paris 1874, imp. Plon et Ce. In-8⁰, 84 p. (14 août.)

Paton (Andrew Archibald). — Henry Beyle (otherwise de Stendahl): a critical and biographical study; aided by original documents and unpublished letters from the private papers of the family of Beyle. London, Trühner. 1874. 8vo. 342 pp. cloth 7 s. 6 d.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Händel's Werke

herausgegeben von der Deutschen Handelgesellschaft.

Während Lieferung 34, 35 und 36, welche am 1. Februar und 16. Oct. 1871, und am 1. Mai 1872, VIII, 288; VI, 300; VII, 247 Seiten stark, ausgegeben wurden, die Psalmen I—XVI enthielten, brachte:

Lfg. 37. Drei Te Deum (138 Seiten). Aus der Vorrede des Herausgebers Chrysander, dat. 20. Decbr. 1872, entnehmen wir, dass diese 3 Te Deum nicht für bekannte festliche Gelegenheiten geschrieben sind und die Zeit ihrer Entstehung nicht genau zu bestimmen sei. Das erste in D-dur (S. 1—24) wird schon bald nach dem Utrechter Te Deum, also um 1714 entstanden sein und war für den Königl. Kirchenchor bestimmt; das zweite in B-dur (S 25—108), für die Kapelle des Herzogs von Chandos geschrieben, ist also zwischen 1718—20 zu setzen; das dritte (S. 109—138) war für den Kgl. Kirchenchor bestimmt, es besteht im Wesentlichen aus einer Umarbeitung des Te Deum in B-dur und dürfte um 1727, als Georg II. zur Regierung kam, entstanden sein. Hiermit werden einige Angaben in Händel's Leben Bd. I. S. 387—401, wo über diese 3 Te Deum Weiteres zu lesen, berichtigt. Die Clavierauszüge in diesem Bande rühren von Ebenezer Prout in London her.

Lfg. 38 (mit einer Vorrede dat. 20. Dec. 1872, 172 S.) giebt zum erstenmal im Druck die lateinischen Kirchenmusiken Händel's, die fast sämmtlich in früher Zeit entstanden sind. Ueber einen Theil derselben (Nr. 1—4) ist in Band I S. 162—166 der Händel-Biographie von Chrysander des Weiteren zu lesen. Nr. 1 Psalmus 112 Laudate pueri Dominum, A (S. 1—18) für Sopran, ist die älteste Musik, welche in Händel's Handschrift vorliegt und stammt unzweifelhaft noch aus Halle, also aus seinem 16. bis 18. Lebensjahre. Das Original ist sehr flüchtig geschrieben und am Rande beschädigt, wodurch dem Herausgeber manche Schwierigkeiten bereitet wurden. Nr. 2 (S. 19—52) ist eine zweite Version von Nr. 1 und entstand während der italienischen Reise in Rom; beendigt ist die Composition 1707 den 8. Juli. Nr. 3 Psalm 109 Dixit Dominus (S. 53—126) wurde einige Monate zuvor geschrieben und am 11. April 1707 in Rom beendet. Nr. 4 Psalm 126 Nisi Dominus (S. 127—135) wird derselben italienischen Zeit entstammen. Nr. 5. Salve Regina, für Sopran (S. 136—143) ist entweder ebenfalls nach Italien oder in die frühere englische Zeit zu setzen wie Nr. 6. Original und Schmidt's Abschrift der Stimmen befinden sich jetzt in der Kgl. Bibliothek zu Berlin, aus Landsberg's Sammlung in Rom. Die Originale der übrigen Nummern sind in der Sammlung der Königin im Buckingham Palast erhalten. Nr. 6. Motetto »Silete venti« (Dulcis amor Jesu care) für Sopran (S. 144—165) mit reicher Begleitung, wird in der früheren englischen Zeit um 1715—20 entstanden sein. Nr. 7. Sechs Alleluja Amen (S. 166—172) sind in die Jahre 1735—45 zu setzen; ihrer Entstehung oder ihrem Zwecke nach können sie genauer nicht bestimmt werden. — Lieferung 39—54 werden später erscheinen und die oratorischen, instrumentalen und sonstigen Werke Händel's bringen. Die Gesellschaft begann darauf mit Lfg. 55 die Opern Händel's zu publiciren.

Lfg. 55 (1. Aug. 1873, 119 Seiten) enthält Almira, Singspiel in drei Handlungen, die erste Oper Händel's, welche 1704 in Hamburg componirt und dort am 8. Januar 1705 zum erstenmal mit grossem Beifall aufgeführt wurde. Die Musik ist nicht im Original erhalten, sondern nur in einer einzigen sehr fehlerhaften Abschrift (in der Kgl. Bibliothek zu Berlin), nach welcher die späteren Hamburger Aufführungen unter Telemann geleitet wurden. Mehrere Stücke von der Musik fehlen in dieser Copie, jedoch die alten Textbücher sind noch erhalten. Der Text ist von Fr. Chr. Feustking. (Ueber diese Oper vergl. man Chrysander's Händel Bd. I. S. 102—126.)

Lfg. 56, der Opern 2. Bd., hat Rodrigo, Opera in tre Atti zum Inhalt. (1. Aug. 1873 publ., 96 Seiten.) Rodrigo ist Händel's erste italienische Oper und wurde 1707 in Florenz geschrieben und dort aufgeführt. Textbuch und Verfasser desselben sind bisher nicht bekannt geworden. Die Musik ist lediglich in der Originalhandschrift erhalten, aber unvollkommen, so dass der Anfang des 1. und des 3. Actes, wie auch der Schluss der Oper fehlt. An der Herausgabe dieses Werkes betheiligten sich neben Chrysander die Herren v. Dommer und B. v. Gugler. (Ueber Rodrigo vergl. a. a. O. Bd. I. S. 181—187.)

Lfg. 57 (1. Jan. 1874 publ., 139 Seiten) hat zum Inhalt: Agrippina, Opera in tre Atti. Sie wurde in Venedig componirt und dort im Jahre 1708 oder 1709 zum Carneval unter grossem Beifalle zuerst aufgeführt. Das Werk ist in Arnold's Ausgabe ziemlich vollständig gedruckt, aber durch Auslassungen, Erweiterungen und sonstige Fehler fast unkenntlich gemacht. Der Text ist von Vincenzio Grimani, einem Venetianer. (Vergl. a. a. O. Bd. I. S. 189—208.)

Lfg. 58, als 4. Bd. der Opern (1. Jan. 1874, 115 Seiten) bringt die Oper Rinaldo, die erste einer langen Reihe Opern, welche Händel für die Londoner Bühne schrieb und eine der allerschönsten. Componirt in etwa 14 Tagen, wurde dieselbe am 24. Febr. 1711 im Haymarket-Theater mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Der Text ist von Aaron Hill, dem Director jenes Theaters und Giacomo Rossi übertrug das englische Gedicht ins Italienische. Von dem Autograph ist nur wenig erhalten; aber das vollständige Werk liegt vor in Händel's Handexemplar, hin und wieder von ihm corrigirt. (Vergl. a. a. O. Bd. I. S. 276—309.) Die nächsten Lieferungen werden die Opern Pastor fido, Teseo, Silla und Amadigi enthalten. — Indem wir diese Lieferungen hier aufzählen, beabsichtigen wir Dirigenten wie Sänger auf diese herrlichen Schätze hinzuweisen und wiederholen, was schon so oft ausgesprochen wurde, dass wir in dem Alten die Novitäten zu suchen haben, welche geeignet sind, den Geschmack des Publikums und der Musiker wieder auf die rechte Bahn zu lenken.

Heinrich, J. G., Das practische Kirchen- und Haus-Choralbuch mit metrisch geordneten Melodien, für die Orgel, das Harmonium und den Sängerchor vierstimmig gesetzt und mit mehreren Uebergängen zwischen den Versen bearbeitet. Leipzig, Heinrich's Verlag. 1874. qu. 4⁰. XVI, 192 S. Mk. 7, 50.

ANZEIGER.

[148]

Instrumentalcompositionen

im Verlage von E. W. Fritzsch in Leipzig:

Für Orchester.

Herzogenberg (H. v.), »Odysseus«. Symph. Part. 4 Thlr. n. Stimmen 10 Thlr.
Rheinberger (J.), »Wallenstein«. Symph. Tongem., Op. 10. Partitur 5 Thlr. n. Stimmen 8½ Thlr. Der 3. Satz »Wallenstein's Lager« separat. Part. 1 Thlr. n. Stimmen 2¼ Thlr.
—— Vorspiel zur Oper »Die sieben Raben«. Part. 2 Thlr. Stimmen 3 Thlr.
Riemenschneider (G.), »Julinacht«. Symph. Gedicht. Part. 1½ Thlr. Stimmen 2 Thlr.
—— »Nachtfahrt«. Ballade. Part. 1½ Thlr. Stimmen 2½ Thlr.
—— »Donna Diana«. Symph. Orchesterstück. Part. 2 Thlr. Stimmen 3 Thlr.
—— »Der Todtentanz«. Ballade. Part. 2 Thlr. Stimmen 3 Thlr.
Svendsen (J. S.), Symph. in Ddur, Op. 4. Part. 5 Thlr. Stimmen 7 Thlr.
—— »Sigurd Slembe«. Symph. Einleitung zu Bjornstjerne Bjornson's gleichnamigem Drama, Op. 8. Part. 1½ Thlr. Stimmen 3 Thlr.
Thieriot (F.), »Loch Lomond«. Symph. Phantasiebild, Op. 13. Part. 1½ Thlr. Stimmen 3 Thlr.

Instrumentalsoli mit Orchester od. Pianoforte.

Bronsart (H. v.), Conc. in Fismoll f. Pfte. mit Orch. Part. 3 Thlr. u. Stimmen 5 Thlr. 20 Ngr.
Grieg (E.), Conc. in Amoll f. Pfte. m. Orch., Op. 16. Part. 4½ Thlr. Stimmen 4½ Thlr.
Popper (D.), Romanze f. Violonc. m. Pfte., Op. 5. 20 Ngr. Für Viol. (od. Bratsche) m. Pfte. 20 Ngr.
Svendsen (J. S.), Conc. in Adur f. Viol. u. Orch., Op. 6. Part. 3 Thlr. Stimmen 4½ Thlr. Mit Pfte. 2¼ Thlr.
—— Conc. in Ddur f. Violonc. u. Orch., Op. 7. Part. 1¾ Thlr. Stimmen 2½ Thlr. Mit Pfte. 1½ Thlr.
Wagner (R.), »Albumblatt« als Romanze f. Viol. m. Orch. bearbeitet von A. Wilhelmj. Part. 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Mit Pfte. 15 Ngr.
Winding (A.), Conc. in Amoll f. Pfte. m. Orch., Op. 16. Stimmen 5 Thlr.

Für Streichinstrumente.

Ritter (A.), Quart. in Cmoll, Op. 1. Part. 22½ Ngr. Stimmen 1 Thlr.
Svendsen (J. S.), Quart. in Amoll, Op. 1. Stimmen 2 Thlr.
—— Quint. in Cdur, Op. 5. Part. 1½ Thlr. Stimmen 2½ Thlr.

Für Pianoforte mit anderen Instrumenten.

Herzogenberg (H. v.), Duo in Dmoll f. Pfte. u. Violoncell, Op. 12. 1½ Thlr.
—— Phantasie f. Pfte. u. Viol., Op. 15. 1½ Thlr.
Holstein (F. v.), Trio in Gmoll f. Pfte., Viol. u. Violoncell, Op. 18. 3 Thlr.
Ouverturen (Ausgewählte berühmte), f. Pfte. zu 4 Händen, Viol. u. Violonc. eingerichtet v. F. Hermann:

1. Serie (Nr. 1—5):
Nr. 1. Beethoven, Egmont. Nr. 2. Beethoven, Leonore (Nr. 3). Nr. 3. Cherubini, Wasserträger. Nr. 4. Mozart, Zauberflöte. Nr. 5. Schubert, Rosamunde.

2. Serie (Nr. 6—10):
Nr. 6. Weber, Euryanthe. Nr. 7. Weber, Freischütz. Nr. 8. Weber, Oberon. Nr. 9. Weber, Preciosa. Nr. 10. Weber, Jubel-Ouverture.

3. Serie (Nr. 11—15):
Nr. 11. Auber, Stumme v. Portici. Nr. 12. Boieldieu, Weisse Dame. Nr. 13. Flotow, Martha. Nr. 14. Herold, Zampa. Nr. 15. Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor.

(Nr. 13 und 15 mit Erlaubniss der Herren Originalverleger.)
Preis à Serie 3 Thlr. 15 Ngr., à Nummer 25 Ngr.

Rheinberger (J.), Quart. in Esdur f. Pfte., Bratsche u. Violonc., Op. 38. 3½ Thlr.
Stockhausen (E.), Phantasiestücke f. Pfte. u. Viol., Op. 2. Heft I 22½ Ngr. Heft II 1 Thlr.
Thieriot (F.), Trio in Fmoll f. Pfte., Viol. u. Violonc., Op. 14. 3 Thlr.
—— Sonate in Bdur f. Pfte. u. Violonc., Op. 15. 2 Thlr.
—— Quint. in Ddur f. Pfte., 2 Violinen, Bratsche u. Violonc., Op. 20. 4 Thlr.
Weber (O.), Sechs Phantasiestücke f. Pfte. u. Viol., Op. 3. 2 Hefte à 1 Thlr.
Winding (A.), Quart. in Ddur f. Pfte., Viol., Bratsche u. Violonc., Op. 17. 4½ Thlr.

Für zwei Pianoforte zu 4 Händen.

Rheinberger (J.), Duo in Amoll, Op. 15. 2½ Thlr.

Für Pianoforte zu 4 Händen.

1) *Original.*

Freudenberg (W.), Chaconne u. Fuge, Op. 9. 25 Ngr.
Reckendorf (A.), Walzer, Op. 2. 25 Ngr.
Rheinberger (J.), Tarantella, Op. 13. 22½ Ngr.
Stör (C.), Zwei Clavierstücke. Nr. 1. Walzer 20 Ngr. Nr. 2. Marsch. 15 Ngr.
Thieriot (F.), »Durch die Puszta«. Reisebild, Op. 23. 22½ Ngr.
Witte (G. H.), Sonatine in Cdur, Op. 8. 20 Ngr.

2) *Arrangement.*

Potpourri über Motive aus J. Rheinberger's Oper »Die sieben Raben«. 25 Ngr.
Rheinberger (J.), »Wallenstein«, Op. 10. 3½ Thlr. Daraus »Wallenstein's Lager«. 25 Ngr.
—— Ouvert. zu Shakespeare's »Zähmung der Widerspänstigen«, Op. 18. 25 Ngr.
—— Vorspiel zur Oper »Die sieben Raben«. 25 Ngr.
—— Sieben Stücke a. d. Musik zu Calderon's »Der wunderthätige Magus«, Op. 30. 2 Thlr.
—— Neun Stücke a. d. Musik zu Raimund's »Die unheilbringende Krone«, Op. 36. 2½ Thlr.
—— Quart. in Esdur, Op. 38. 2 Thlr.
Riemenschneider (G.), »Julinacht«. 1 Thlr.
—— »Nachtfahrt«. 1 Thlr.
Svendsen (J. S.), Symphonie in Ddur, Op. 4. 2½ Thlr.
—— »Sigurd Slembe«, Op. 8. 1 Thlr.
Thieriot (F.), »Loch Lomond«, Op. 13. 1 Thlr.

Für Pianoforte allein.

1) *Original.*

Belcke (C. G.), Sechs Charakterstücke, Op. 32. 20 Ngr.
Bolck (O.), Sechs Vortragsstücke, Op. 18. Heft I 17½ Ngr. Heft II 17½ Ngr.
Grieg (E.), Conc. in Amoll, Op. 16. Principalstimme 1½ Thlr.
Händel (G. F.), Sechs leicht ausführbare Fugen, mit Vortragsbezeichnung und Fingersatz versehen von G. Ad. Thomas. 15 Ngr.
Holstein (F. v.), Sonate in Cmoll, Op. 23. 1 Thlr.
Ravnkilde (N.), Drei Polonaisen, Op. 7. 1 Thlr.
—— Fünf Clavierstücke. 20 Ngr.
Reckendorf (A.), Zwei Nocturnes, Op. 1. 15 Ngr.
Rheinberger (J.), Drei Studien, Op. 6. 20 Ngr. Daraus einzeln Idylle 7½ Ngr. Impromptu 7½ Ngr.
—— Drei Charakterstücke, Op. 7. 20 Ngr. Daraus einzeln: Ballade 10 Ngr.
—— »Waldmärchen«. Concertskizze, Op. 8. 20 Ngr.
—— Fünf Vortragsstudien, Op. 9. 20 Ngr. Daraus einzeln: Melodie 5 Ngr.
—— Präludien in Etudenform, Op. 14. 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.
—— Toccatina, Op. 19. 12½ Ngr.
—— Phantasiestück, Op. 23. 20 Ngr.
—— Präludium und Fuge für den Concertvortrag, Op. 33. 25 Ngr.
Schwalm (R.), »Aus der Kinderwelt«. Zwölf kleine Tonbilder«, Op. 1. 20 Ngr.
Sieg (V.), Drei Impromptus, Op. 1. 20 Ngr.
—— Tarantelle, Op. 2. 20 Ngr.
—— Caprice-Valse, Op. 3. 17½ Ngr.
Thieriot (F.), »Natur- und Lebensbilder«. 1. Serie, Op. 17. 2 Hefte à 15 Ngr. 2. Serie, Op. 18. 2 Hefte à 15 Ngr.
—— Sechs Phantasiestücke, Op. 22. 2 Hefte à 17½ Ngr.
Wagner (R.), »Albumblatt«. 10 Ngr.
Weber (E.), »Prinz Carneval«. Kleine Clavierstücke in Tanzform f. d. Jugend. 20 Ngr.

Winding (A.), »Genrebilder«, Op. 15. Heft I 25 Ngr. Heft II 20 Ngr.
Daraus einzeln: Nr. 2, 5, 8 und 11 à 3 Ngr. Nr. 9 7½ Ngr.
—— Conc. in Amoll, Op. 16. Principalstimme 1⅓ Thlr.

2) *Arrangement.*

Potpourri über Motive aus Jos. Rheinberger's Oper »Die sieben Raben«. 20 Ngr.
Rheinberger (J.), »Wallenstein's Lager«. 25 Ngr.
Rheinberger (J.), Vorspiel zur Oper »Die sieben Raben«. 20 Ngr.
—— Marsch aus do. 7½ Ngr.

Für Orgel.

Piutti (Carl), Drei Interludien, Op. 5. 22½ Ngr.
—— Fünf Choralvorspiele, Op. 4. 25 Ngr.
Rheinberger (J.), Sonate in Cmoll, Op. 27. 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 23. September 1874. **Nr. 38.** IX. Jahrgang.

Zur Beurtheilung S. W. Dehn's als Theoretiker.

Aus dem Nachlasse des **Gottfr. Emil Fischer.**

(Fortsetzung.)

Nach dieser Uebersicht des Inhaltes macht Referent zuerst seine Bemerkungen über das im ersten Theil aufgestellte System.

Der Verfasser giebt von den Accorden drei verschiedene Eintheilungen, welche theils einander subordinirt, theils coordinirt sind. Nachdem durch das Kennzeichen der terzenweisen Uebereinanderstellung die Stammaccorde und die zu ihnen gehörigen Umkehrungen ausgeschieden sind, werden diese nun wieder in vollkommene und unvollkommene Accorde eingetheilt. Hier findet (in der Tonart C-dur oder moll) der Septimenaccord auf der Sexte der Tonica *a* (oder *as*) nämlich *a-c-e-g* (oder in moll *as-c-es-g*) keine Stelle; die unvollkommenen Accorde (S. 98) sind »die nicht vollkommenen Dreiklänge und andere Accorde, welche entweder nur aus Dissonanzen der Tonart, oder aus Consonanzen und Dissonanzen derselben zusammengesetzt sind, oder denen doch ein nur aus Dissonanzen der Tonart bestehender Dreiklang zu Grunde liegt«. Nun bestehen aber beide Accorde nur aus Consonanzen der Tonart (Dur oder Moll), denn dass nicht etwa *a* (oder in Moll *as*) als Terzdecime dissonirt, leuchtet sogleich ein, wenn man die Töne des Accordes nach der Scala sich terzenweis ordnet, wobei *a* als Sexte der Tonica und *g* als Duodecime erscheint; ebenso wenig wird man sagen können, dass dem Accord *a-c-e-g* ein nur aus Dissonanzen der Tonart (*C*) bestehender Dreiklang zu Grunde liege. Um also diesen Accord unterzuordnen, müsste die obige Erklärung heissen: Unvollkommene Accorde sind alle nicht vollkommenen Dreiklänge und alle übrigen Stammaccorde. Aber auch wenn man die Erklärung so erweitert, ordnen sich die übermässigen Sextenaccorde nicht unter, denn wiewohl sie S. 119 unvollkommene Accorde genannt werden, so wird ebendaselbst bemerkt, dass sie nicht Stammaccorde sind. Es tritt nun die dritte Eintheilung in Haupt- und Nebenaccorde hinzu. Hauptaccorde sind solche, denen der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart oder der unvollkommene auf dem Leitton zu Grunde liegt. Hier wird man zuerst fragen: was heisst »zu Grunde liegen«? Der Verfasser erklärt sich nirgend ausdrücklich darüber, und wir müssen uns daher diesen wichtigen Begriff aus der Anwendung, die später mehreremale davon gemacht wird, abstrahiren. Diese Anwendung geschieht nämlich bei der systematischen Construction der Accorde, nachdem der Begriff des Elementes erläutert worden. Als Elemente werden ausgesondert der Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart *c-e-g* (oder in Moll *c-es-g*) und der verminderte Dreiklang *h-d-f* auf dem Leitton.*) Hier wird nun der Begriff »zu Grunde liegen« mehrfach angewendet. Der Dreiklang *h-d-f* liegt erstlich den Accorden zu Grunde, welche aus ihm durch eine unten oder oben hinzugefügte leitereigene Terz entstehen, also den Accorden *g-h-d-f* und *h-d-f-a* (oder in Moll *h-d-f-as*), aber er liegt auch zu Grunde dem Undecimen- und Terzdecimenaccorde, welche ausser der Ober- und Unterterz noch die Tonica, d. h. die Unterseptime des Basstones von *h-d-f* enthalten. Aber der verminderte Dreiklang *h-d-f* liegt auch zu Grunde den Accorden *des-f-h*, *des-g-f-h*, *des-f-as-h*, von welchen jeder nur zwei Töne des Dreiklanges enthält. Also heisst zu Grunde liegen so viel als »enthalten sein« oder »theilweis enthalten sein«. Aber dies führt wieder zu Folgerungen, welche der Verfasser vermuthlich zurückweisen wird. Denn ganz auf dieselbe Weise könnte man schliessen, dass das Element *c-e-g* zu Grunde liege den Vierklängen *a-c-e-g* und *c-e-g-h*, welche aus ihm durch über- und untergefügte leitereigene Terz entstanden sind, und dass ferner diese beiden Accorde *a-c-e-g* und *c-e-g-h* Hauptaccorde wären (S. 98), weil ihnen »der vollkommene Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart zu Grunde liegt«; sie sind aber (S. 130) Nebenseptimenaccorde. Die Sache liegt also darin, dass der Verfasser erstlich sich über den Begriff »zu Grunde liegen« nicht scharf ausgesprochen hat, zweitens aber darin, dass er den Begriff des Elementes (für seinen Zweck) zu weit gefasst hat, denn wenn er *c-e-g* ein harmonisches Element nennt, so muss man doch glauben, dass er etwas Anderes (Vollkommeneres) daraus zu bilden gedenkt. Dies ist aber nicht der Fall, denn es wird in der ganzen systematischen Construction nicht ein Accord genannt, dem das Element *c-e-g* (oder *c-es-g*) zu Grunde liegt. Referent kann es auch überhaupt nicht zweckmässig finden, den Dreiklang *c-e-g* ein Element zu nennen, denn es ist ja schon ein an sich ganz vollkommener und nach des Verfassers Theorie, welcher alle Accorde in Bezug auf die Tonart betrachtet, der

*) Referent bemerkt ein- für allemal, dass er bei allen von ihm im Folgenden gebrauchten Beispielen sich immer die Tonart C-dur oder C-moll denkt, wenn nicht ausdrücklich eine andere Tonart genannt wird.

vollkommenste Accord, welcher durch jedes ihm zugefügte Intervall nur unvollkommener werden könnte. Unter Element werden wir uns aber jedenfalls ein Einfaches denken, was ein Bestandtheil von etwas zusammengesetztem Vollkommeneren ist. Dagegen passt der Ausdruck Element für den Dreiklang *h-d-f* besser, da die aus ihm abgeleiteten Accorde in gewissem Sinne vollkommener, als er selbst, genannt werden können. Der Referent hält es für nöthig, den Begriff »zu Grunde liegen« so weitläufig zu erörtern, weil in ihm eins der Mittel liegt, welche der Verfasser gebraucht, um die sogenannten fingirten Grundbässe entbehrlich zu machen, da man z. B. nach älteren Lehrbüchern den verminderten Septimenaccord *h-d-f-as* als einen Nonenseptimenaccord von *g* mit weggelassenem Grundton betrachtet und demnächst daraus, dass er ein *G*-Accord ist, seine Auflösung nach einem *C*-Dreiklang begründet. Uebersieht man alle Accorde, welche der Verfasser mit dem Element *h-d-f* in Verbindung gebracht hat, so ergiebt sich, dass sie sämmtlich die Töne *f, h* enthalten (nämlich die übermässigen Sextenaccorde enthalten nicht *d*) und dass daher die Ansicht *B. Klein's*, die er freilich selbst verworfen (siehe die Vorrede), etwas für sich habe, wenn man überhaupt diesen Weg gehen will, aus einem harmonischen Elemente sämmtliche Haupt- (Leit-) Accorde zu bilden. *B. Klein* nahm nämlich früher die reine Quinte *c-g* der Tonica und die falsche Quinte *h-f* als dergleichen Elemente an, die das Wesen und die Behandlung der Accorde charakterisiren sollten (wenn er sich auch des Ausdruckes Element nicht bediente); er verwarf diesen Grundsatz später, wie der Verfasser bemerkt, und in der That ist auch die reine Quinte *c-g* eben so wenig als der Dreiklang *c-e-g* als ein harmonisches Element zu betrachten. Wir kommen indess später noch einmal auf hierher gehörige Betrachtungen zurück und gehen jetzt weiter. Der verminderte Septimenaccord *h-d-f-as* wird als leitereigen in C-moll betrachtet und zwar deswegen, weil die Mollscale auf- und abwärts dieselbe, nämlich *c, d, es, f, g, as, h, c* sei. Referent sieht keinen Grund ein, warum man nicht auch, die Mollscale herauf *c, d, es, f, g, a, h, c* und herab *c, b, as, g, f, es, d, c* nehmend, den verminderten Septimenaccord in C-moll leitereigen nennen könnte, eben so gut wie man den Accord *g-h-d* leitereigen nennen würde. Denn dass man die Mollscale auf- und abwärts verschieden nimmt, zeigt eben an, was bei Betrachtung des in der Praxis Gebräuchlichen sich nicht wird leugnen lassen, dass, ohne wirklich in einen fremden Ton auszuweichen, sich in C-moll nach dem auf- oder abwärts schreitenden Gange der Melodie die Töne *as, a, b, h* als leitereigen hören lassen. Es findet überhaupt in Moll eine grössere Beweglichkeit der Intervalle nach Beschaffenheit des Melodiegangs statt; dies ergiebt zum Beispiel der Umstand, dass man, um eine (auch in des Verfassers Sinne S. 231) vollständige Modulation in die Molldominante, also von C-moll nach G-moll zu machen, nothwendig mehrere Intervalle der Scale (des Verfassers) verändern muss, als bei der ähnlichen Modulation in Dur. Man muss dazu die Töne *b, a* und *fis* hören lassen, statt dass man in Dur nur den einen leiterfremden Ton *fis* bei der Modulation nach G-dur hört. Die Gründe aber, oder vielmehr die Beispiele, welche der Verfasser anführt, um die Mollscale *c, d, es, g, as, h, c* festzustellen, kann Referent nicht für genügend anerkennen. Die angeführte Stelle von *Benedetto Marcello* ist ein Thema in F-moll (nach alter Art ist das Stück, was Verfasser der Lernenden wegen hätte bemerken sollen, nur mit drei Been vorgezeichnet), welches von F-moll nach C-moll modulirt, und wenn nun der Componist in diesem Thema, um nach C-moll zu moduliren, statt *as* hätte *a* hören lassen, so ist klar, dass das Thema ganz den Charakter einer aus F-moll beginnenden Melodie verloren hätte; überdem haben beide Hälften der Melodie, *abbastanza comprendo* und *il grande eccesso*, etwas sich Entsprechendes, was den Ton *as* verlangte, dem auf den Worten *il grande eccesso* mit charakteristischem Ausdruck der Ton *h* als eigentliche Ausweichung folgt. Das Beethoven'sche erste Beispiel zeigt *h* und *as* nur im Herabgange, das zweite aber enthält Töne beider Scalen, der C moll- und G moll-Scale, so dass man leicht einsieht, dass *Beethoven* nicht ohne gänzliche Verwischung der Tonart C-moll, schon im dritten Takte *e* schreiben konnte. Das Beispiel von *Bononcini* schreitet aber überhaupt nicht scalenmässig einher. Indessen, räumten wir einmal ein, dass alle vier Beispiele vollkommen ihren Zweck erfüllten, so wird der Verfasser gewiss sehr gern zugeben, dass man aus den Werken der genannten Meister eben so viel und mehrere passende Beispiele für die alte Form der Mollscale wird auffinden können. Fragt man aber, welches ist die gewöhnliche Form der Mollscale, wie sie sich aus der Gesammtheit der besten Meister (seit 200 Jahren) und aus Choralmelodien und Volksmelodien ergiebt, so glaube ich, wird der in der Geschichte der Musik so bewanderte Verfasser doch darin übereinstimmen, dass, nachdem die Kirchentonarten anfingen ihren Einfluss zu verlieren, sich zuerst die Form *c, b, as, g* u. s. w. zeigte; da man aber nun in jedem Tonstücke den Dominant-Accord haben wollte, wurde *h* nothwendig, und wollte man aufwärts von *g* zu diesem *h* gelangen, so erschien, um ein übermässiges Intervall zu vermeiden, *a* als der einfache sangbarste Zwischenton. Wenn der Verfasser S. 68 sagt, dass die Mollscale *c, d, es, f, g, a, h, c* sich nur auf Anfänger im Gesange beziehe, so kann Referent nicht beipflichten, es scheint gerade im Wesen einer Scale zu liegen, dass sie dem Ohre und der Kehle der Mehrzahl geläufig sei, und nicht blos Anfängern, sondern auch Geübten möchte die Intonation von *g, as, h, c* in rascher Bewegung selten rein gelingen, und auch fast auf allen Instrumenten wird man, wenn auch in geringerem Maass, dasselbe beobachten. Auf keinen Fall aber wird, was der Verfasser S. 68 über die Entstehung der Mollscale sagt, als historisch richtig erscheinen, wiewohl man seine Worte nothwendig so nehmen muss, als wenn sie das Resultat historischer Forschung wären.

Der Verfasser nimmt nach dem Vorgange mancher älteren und neueren Lehrbücher auch den Undecimen- und Terzdecimen-Accord unter die Hauptaccorde auf; nun kommen dieselben freilich in heutiger (auch in älterer Musik) häufig vor; der Umstand aber, dass eine Umkehrung bei ihnen nie stattfindet, sollte doch wohl dahin führen, sie theils zu den Vorhaltsharmonien, theils zu denen zu rechnen, welche auf einem liegenden Bass (Orgelpunkt) entstehen, was der Verfasser auch selbst mehreremal erwähnt. Einen Anfänger könnte die Stelle, welche diese Accorde im Systeme des Verfassers einnehmen, wohl verleiten, sie für ebenso selbständige und frei bewegliche Accorde zu halten, als die ihnen vorangehenden.

Wir geben nach diesen Bemerkungen zu dem praktischen Theil über. Was der Verfasser zuerst über Bezifferung sagt, ist geordnet und deutlich und ohne unnütze Weitläufigkeit doch vollständig; dasselbe lässt sich von dem Abschnitte über die Stimmführung und über die verbotenen Fortschreitungen sagen; unter Anderm ist auch zu beherzigen, was S. 163 (unten) über dergleichen Regeln in Betreff des Unterrichtes gesagt wird. Hierauf geht der Verfasser zur Lehre von der Accordfolge. Zuerst S. 181 über eine Folge vollkommener Dreiklänge. »Der vollkommene Dreiklang einer Tonart besteht nur aus Consonanzen der Tonart, die, im Allgemeinen genommen, keiner besonderen Bedingung in ihrer Fortschreitung unterworfen sind, sondern sowohl stufenweise als sprungweise fortschreiten können, während die Dissonanzen in der Regel nur eine stufenweise Fortschreitung haben. Eine Folge solcher Dreiklänge, deren jeder einzelne, an und für sich betrachtet, als ein aus dem Grundton, der Terz und der Quinte

der Tonart bestehender vollkommener Dreiklang angesehen werden kann, ist vierstimmig am leichtesten fehlerfrei zu machen, wenn man auf die Fortschreitung des Basses Rücksicht nimmt u. s. w.« Der Sinn dieser Stelle von den Worten an: »Eine Folge solcher Dreiklänge, deren jeder u. s. w.« ist unklar. Es fehlt die Bestimmung der Tonart; nämlich in jeder Tonart giebt es nach dem Verfasser nur zwei vollkommene Dreiklänge, einen Dur- und einen Moll-Dreiklang; soll also in C-dur irgend ein anderer Dur- oder Moll-Dreiklang, z. B. der von F-dur, als ein vollkommener angesehen werden, so muss es doch heissen: Der Dreiklang von F-dur kann als vollkommener Dreiklang in Bezug auf seinen Grundton (dieser als Tonica angesehen) gedacht werden; ist nun dies der Sinn, so war es deutlicher sich so auszudrücken: Eine Folge von beliebigen Dur- und Molldreiklängen ist vierstimmig am leichtesten zu machen u. s. w. Aber es fehlt noch eine Bestimmung. Sollen die Basstöne dieser Dreiklänge tonisch sein oder nicht? ferner: sollen die anderen Intervalle der Dreiklänge tonisch sein oder nicht? Die Beispiele S. 182*), 183, 184 zeigen, dass der Verfasser diese Einschränkung nicht machen will, sondern dass er von einer Folge ganz beliebiger Dur- und Moll-Dreiklänge spricht, mögen dieselben tonisch sein oder nicht. Auch ist nicht deutlich ausgesprochen, ob die Folge von jeden zwei solchen Dreiklängen erlaubt sei und also in der Praxis vorkommen kann. Auf jeden Fall wäre es zweckmässig gewesen, die Folge tonischer Moll- und Dur-Dreiklänge zuerst und abgesondert zu betrachten, da nämlich jede zwei solche sich folgen können, wie besonders aus der Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts classische Beispiele dafür sich aufführen lassen würden. Aber auch für die Folge nicht tonischer Dreiklänge würde es möglich sein, manche Bestimmungen zu machen, wenn freilich es schwer sein dürfte, ein ganz allgemeines Gesetz dafür aufzustellen. Uebrigens aber tritt hier in dem theoretischen Theil zum erstenmal eine Eigenthümlichkeit in des Verfassers Darstellungsart hervor, die sich später öfters wiederholt. Dem System zu Gefallen stellt er ganz allgemeine Grundsätze auf, die er kurz darauf in der Anwendung wieder unnütz macht. Denn die Schlussfolge des Verfassers ist eigentlich diese: Jeder vollkommene Accord einer Tonart hat ganz freie Fortschreitung seiner Intervalle, weil dieselben Consonanzen der Tonart sind. Z. B. in C-dur haben die Intervalle der Dreiklänge *c-e-g* und *a-c-e* freie Fortschreitung als Consonanzen der Tonart C-dur. Jeder andere Dur- und Mollaccord kann als vollkommen (in Bezug auf seinen Grundton) angesehen werden; folglich haben alle Dur- und Molldreiklänge freie Fortschreitung ihrer Intervalle, seien dieselben Consonanzen oder Dissonanzen der Tonart, in welcher das Stück sich bewegt. — Also verliert eigentlich das, was anfangs über Consonanzen und Dissonanzen der Tonart gesagt ist, wieder seine Bedeutung. Wäre es nicht weit natürlicher zu sagen: Die Intervalle jedes tonischen Moll- oder Dur-Dreiklangs haben freie Fortschreitung. Denn wenn die Consonanzen der Tonart z. B. in einem Nebenseptimenaccord vorkommen, haben sie keine freie Fortschreitung, und wiederum Dissonanzen der Tonart haben in einem Nebendreiklang freie Fortschreitung.

*) In dem aus dem *Stabat mater* von *Palestrina* angeführten Beispiele ist ein Druckfehler enthalten; der erste Accord muss der A dur-Dreiklang sein. [Derselbe blieb auch in der neuen Auflage stehen. *D. Red.*]

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

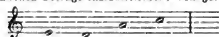
Bücher über Musik.

Die deutsche weltliche Liedweise in ihrem Verhältniss zu dem mehrstimmigen Tonsatze. Ein populärer Vortrag mit Musikbeilagen von **O. Kade**, Grossh. Musik-Director und Dirigent[en] des Grossh. Schlosschores, Ehren-Mitglied der Niederl. Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam. Gehalten in der Aula des Gymnasium Fridericianum zu Schwerin am 12. December 1872, auf grossherzoglichen Befehl wiederholt am 14. Januar 1873, und im Rathhaussaale zu Wismar am 1. Februar 1873. Die musikalischen Belege wurden unter des Verfassers eigener Leitung vom grossherzogl. Schlosschore ausgeführt. Mainz, Verlag von B. Schott's Söhnen 1874. gr. 8°. II und 34 S., nebst 18 S. Musikbeilagen.

Der Verfasser beginnt seinen Vortrag mit einigen überschwänglichen Redensarten: »Nicht leicht dürfte in der Cul»tur- und Kunstgeschichte der germanischen Völkerstämme »eine zweite Erscheinung von so eminenter Tragkraft und Be»deutung zu finden sein, als das deutsche Lied! . . . . . . »Das Lied ist darum unser treuester Spiegel, der schärfste Re»flector, welcher auf das innere Seelenleben und den Bildungs»grad ganzer Generationen ein weithin hell leuchtendes Licht »wirft und uns die innersten Falten des menschlichen Herzens »offenbart, welche uns ohne diesen wahrscheinlich verschlos»sen geblieben wären.« Nachdem auf diese Weise die Wichtigkeit des zu besprechenden Gegenstandes hervorgehoben worden, wird uns mitgetheilt, dass der Verfasser nur über die weltliche deutsche Tonweise im Gegensatz zum geistlichen Liede sprechen wolle, wonach es scheint, als wenn der Verfasser nicht allein weltlich und geistlich, sondern auch Tonweise und Lied als Gegensätze aufgefasst zu sehen wünscht. Und nun begrenzt er sein Thema noch enger, indem er die weltliche deutsche Tonweise nur in so fern in den Kreis seiner Betrachtung zu ziehen beabsichtigt, als »die»selbe in irgend einem Bezug zum mehrstimmigen Ton»satze steht.« Hiernach scheint also der Verfasser über die mehrstimmigen weltlichen Liedercompositionen, wie sie aus dem 15., 16., 17. Jahrhundert in unzähliger Menge erhalten sind, sprechen zu wollen: ein löbliches Unternehmen, namentlich wenn dem Vortragenden, wie es hier der Fall ist, ein gutgeschulter Sängerchor zur Seite steht, der uns zugleich einige Proben solcher Lieder in mustergültiger Aufführung zu Gehör bringen kann. Merkwürdigerweise sehen wir aber den Verfasser zunächst zwei Tonweisen vorführen, die zu ihrer Zeit (im 15. Jahrhundert) nur einstimmig gesungen worden sind und von denen die eine selbst in der späteren Zeit niemals mehrstimmig bearbeitet, die andere nur in mangelhafter Weise mit einer zweiten Stimme versehen worden ist. Diese beiden Lieder sind: »*Zart Lieb wie süss dein Anfang ist*« aus dem Locheimer Liederbuche und das Hildebrandslied »*Ich will zu Land ausreiten*«; in beiden stellt der Verfasser den »Bezug zum mehrstimmigen Tonsatze« dadurch her, dass er selbst die Hand ans Werk legt und dieselben vier- und fünfstimmig aussetzt. Und zu diesem eigenthümlichen Hülfsmittel nimmt er nicht nur für die Lieder der frühesten Zeit seine Zuflucht, sondern auch für die des 17. Jahrhunderts, indem er dem aus dem dreissigjährigen Kriege stammenden Liebesliede »*Bewahr dich Gott, mein schönes Kind*« selbst eine zweite, dritte und vierte Stimme hinzufügt. — Wo ist da die Consequenz? — Bei dem Hildebrandsliede hätte er sehr wohl den zweistimmigen Satz, wie ihn die *Bicinia Gallica Latina Germanica* (Wittenberg, Georg Rhaw 1545) bringen, benutzen können; derselbe aber gefiel ihm nicht, es musste etwas »Mehrstimmiges« sein. Deshalb verbesserte der Geschichtsforscher die Geschichte. Da

das Locheimer Liederbuch neben zahlreicheren einstimmigen Liedermelodien auch einige dreistimmige Sätze enthält, so hätte er hier sehr leicht eine seinem Thema besser entsprechende Wahl treffen können, wenn er statt des Liedes »*Zart Lieb*« *Des Klaffers neiden* oder *Der Wald hat sich entlaubet* genommen hätte.

Die meisten der älteren und auch werthvolleren ausdrucksvolleren Melodien sind unzweifelhaft einstimmig erdacht und lange Zeit so gesungen worden, ehe sich Componisten fanden, die sie ihren mehrstimmigen Tonsätzen als *cantus firmi* zu Grunde legten. Vernünftigerweise hätte der Verfasser daher gerade die einstimmigen Melodien in ihrer Originalgestalt wieder aufsuchen und vorführen sollen, anstatt jener mehrstimmigen Bearbeitungen, durch welche die Melodien nicht selten in ihrem Rhythmus und auch in ihrer Tonfolge mancherlei Abänderungen haben erleiden müssen. Kade spricht sich S. 6 und 7 über diese Einstimmigkeit aus, indem er zu gleicher Zeit die sonst oft gebräuchliche Eintheilung in Kunst- und Volkslied aufgiebt, worin wir ihm nur beipflichten können, da ja thatsächlich beide Arten in einander übergehen und jedes gute Lied volksthümlich sein muss. Es heisst daselbst: »Wohl »möchte ich daher statt dieser beiden schwer zu begrenzenden »Ausdrücke (Volkslied und Kunstlied) . . . . eine andere Ein»theilung vorschlagen, die zwar nirgends bis jetzt zur Anwen»dung gekommen ist, aber nach meinem Dafürhalten den Vor»zug besitzt, aus der Sache selbst entnommen zu sein. Ich »meine die Scheidung einmal in das Lied als einstimmigen »Melodiekörper*) erfunden und erdacht ohne Bewusst»sein der harmonischen Verwandtschaft der Töne unter sich, »also vorzugsweise melodisches Product, — und dann in das »Lied auf harmonischer und instrumentaler Grundlage. Beide »Gruppen scheiden sich auch zeitlich ziemlich scharf, indem »die erstere jener früheren Zeit des melodischen Schaffens an»gehört, in welcher das Bewusstsein harmonischer Verwandt»schaft der Töne unter sich noch nicht erwacht, eine Syntax »der Tonkunst noch nicht vorhanden war. Es ist die älteste »Zeit der Melodik, die bis ungefähr um die Mitte des 16. Jahr»hunderts hinabreicht, wo die Spuren (?) dieser melodischen »Schaffenskraft nach und nach erlöschen, das alte Tonsystem »in den Hintergrund tritt und dem neueren Harmoniesysteme »mehr und mehr Platz macht.« — Sehen wir von der Unklarheit und theilweisen Sinnlosigkeit der vorstehenden Stelle ab, so schlägt der Verfasser eine Eintheilung nach der Zeit vor, was in einfachen Worten folgendermaassen hätte geschehen können: Ich, Herr Kade, theile die Lieder ein in Lieder des 14., des 15., des 16., des 17. Jahrhunderts u. s. w., in den ältesten Zeiten sang man einstimmig, da die mehrstimmige Musik erst eine spätere Erfindung und die Grundlage aller Musik der einstimmige Gesang ist. Schon im Laufe des 15. Jahrhunderts wurden einige Liedermelodien mehrstimmig bearbeitet. Im 16. Jahrhundert ist es dann allgemeine Sitte geworden, die Liedermelodien als *cantus firmi* in mehrstimmigen Sätzen zu benutzen und sie in solcher Bearbeitung zu singen. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden wir dann auch schon häufig, dass die Componisten ihre Lieder von vornherein vier- und mehrstimmig erdachten, wie Hans Leo Hassler u. A. Hierbei kann man dann die Beobachtung machen, dass unter der letzten Art zu componiren die Selbständigkeit der Melodie leidet, so dass wir oft nicht mehr anzugeben im Stande sind, welche von den vorhandenen Stimmen die Hauptmelodie ist und die Stelle des alten *cantus firmus* vertritt. — Jene oben citirten Worte Kade's zeigen uns neben seiner Unklarheit im Ausdrucke aber auch seine höchst dilettantische Auffassung von Harmonie, Tonsystem u. s. w. Ihm ist Harmonie moderne »Harmonielehre«, »Generalbass«, während man unter Harmonie die Zusammengehörigkeit der einem Systeme angehörenden Töne und die Gesetzmässigkeit ihrer Verhältnisse zu verstehen hat, die selbst im einfachen stufenweisen Gange der Tonleiter von so tief-gewaltiger Wirkung ist, dass die einstimmig singenden Griechen die Harmonie der Töne für ein Abbild der ewigen Harmonie des ganzen Weltgebäudes hielten. Und nun behauptet Herr Kade, eine einstimmige Melodie, welche sich doch offenbar in den Verhältnissen eines regelmässigen Systemes bewegt, soll ohne Bewusstsein der Harmonie oder besser der harmonischen Verhältnisse erfunden worden sein? ja noch mehr, es soll in der früheren Zeit ein solches Bewusstsein, so wie eine »Syntax der Tonkunst« (wenn man diesen Ausdruck gelten lassen will) überhaupt gar nicht existirt haben! — Herr Kade fährt nun fort: »Wenn ich mich hier des Wortes »‚Melodik' bedient habe, so versteht es sich von selbst, dass »dasselbe nicht in dem gewöhnlichen weiteren Sinne zu »nehmen ist, in welchem heutzutage jede beliebige, einiger»maassen gefällige, dem Ohre schmeichelnde Tonreihe Melodie »genannt wird. Vielmehr ist das Wort Melodik hier in jenem »engeren Sinne aufzufassen, nach welchem unter melodischem »Fortschritte nur die Aufeinanderfolge derjenigen Töne zu ver»stehen ist, welche nicht zum Dreiklange gehören. Dies ist »aber nur der Secundenfortschritt, da alle übrigen direct (1) »oder indirect (2) Bestandtheile des Dreiklanges sind.« Und hierzu lesen wir unter dem Texte folgende Erklärungen ad 1. »Diese sind Einklang, Terz und Quinte, in Zahlen ausgedrückt 1, 3, 5.« ad 2: »Diese sind die Umkehrungen der obigen, nämlich Octave, Sexte und Quarte oder 8, 6, 4. Das einzig übrigbleibende, nicht harmonische Intervall ist die Secunde (oder 2), die als Zusammenklang gesetzt die Dissonanz ergiebt.« Dann heisst es im Text weiter: »Der tonische Secunden»fortschritt ist daher diejenige Tonfolge, welche einzig und »allein als der melodische Fortschritt im Gegensatze zu den har»monischen Dreiklangsmomenten (?) bezeichnet werden muss. »Alle Tonweisen dieser Zeit der Melodik, — mögen sie nun »geistlich oder weltlich sein, — zeigen diese Tonverbindung im »Wesentlichen auf. Der Einwurf, dass der Aufsprung vom »Grundtone zur Quinte in dem weltlichen Liede namentlich zu »Anfang desselben unendlich häufig vorkommt oder die dem »gregorianischen Gesange charakteristische Tonfigur:



»fast typisch wiederkehrt, kann wohl im Ernste hier nicht gel»tend gemacht werden, da diese und ähnliche Abweichungen »von der Regel nur für die Entwickelung und Feststellung der »Tonart bestimmt sind. Sie bestätigen eben nur die Regel.« — Unter Melodik versteht man sonst allgemein die Lehre von der Melodie; dieses Wort wäre also vom Verfasser besser durch ein anderes zu ersetzen gewesen, da es in dem obigen Zusammenhang in seiner ursprünglichen Bedeutung keinen Sinn giebt. Der Verfasser liebt eine gezierte und geschraubte Ausdrucksweise und will hier überhaupt weiter nichts sagen als: In den ältesten einstimmigen Gesängen wird man häufiger als in den neueren die Anwendung der stufenweisen Fortschreitung finden. Alles andere was Herr Kade sonst noch zusetzt, ist Faselei, namentlich, wenn er die Behauptung aufstellt, dass in den einstimmigen Tonweisen nur der Secundenfortschritt »melodisch« sei und dass dagegen alle anderen Intervalle als Bestandtheile des Dreiklanges (!!) harmonisch und deshalb besser von der Melodie auszuschliessen seien. Herr Kade gefällt sich in seinen paradoxen Aussprüchen so sehr, dass er schliesslich noch hinzufügt, dass die in den alten Gesängen vorkommenden Sprünge sogar die von ihm aufgestellte

*) Für Melodie zieht es unser Verfasser vor, meistens Melodie-Körper, bisweilen auch Melodie-Faden zu sagen. Vergl. in Bezug hierauf die in Nr. 43 u. f. des vorigen Jahrgangs d. Ztg. beleuchteten »Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche«.

Regel, nach welcher eben der Secundenschritt allein melodisch sei, bestätigen. Abgesehen von ihrer Sinnlosigkeit ist eine solche Behauptung aber auch historisch falsch. Alle älteren Musiklehrer geben ausdrücklich als melodische Intervalle folgende an: den Einklang, den diatonischen Halbton, den Ganzton, die kleine Terz, die grosse Terz, die reine Quarte, die reine Quinte. Diesen fügt die Mensuralmusik noch als nur aufwärtssteigend gebräuchliche Intervalle die kleine Sexte und die Octave hinzu. Vergl. Jahrgang 1869 dieser Zeitung Nr. 27.

Auch auf dem nicht unmittelbar musikalischen Gebiete hätte Herr Kade grössere Vorsicht bei seinen Belehrungen anwenden können. So erzählt er uns z. B. über den Text des Hildebrandliedes folgendes: »Die Begebenheit, welche dieses Lied »erzählt, setzt alle die Personen und Ereignisse, welche das »Nibelungenlied enthält, voraus. Sie ist in der Kürze »folgende. Hildebrand kehrt nach einer dreissigjährigen* Ab»wesenheit vom Hause in seine Heimath zurück. Da begegnet »er seinem Sohne Hadubrand, von welchem er nicht erkannt »wird. Der Sohn nöthigt den Vater zum Zweikampfe, obgleich »letzterer kein Mittel unversucht lässt, den Sohn von seinem »unheilvollen Vorhaben abzubringen. Mitten im härtesten »Kampfe bricht die alte Fassung des Gedichtes ab. Die »neuere setzt dasselbe fort und mildert den blutigen Aus»gang dadurch, dass der Vater den Sohn zwar besiegt und »verwundet, aber nicht tödtet, worauf sie beide nach einer »rührenden Erkennungsscene zu der einsamen Gattin und Mut»ter Ute zurückkehren.« — Aus diesen Worten geht hervor, dass Herr Kade entweder das Hildebrandlied oder das Nibelungenlied, oder auch beide nicht gelesen hat: denn zu behaupten, dass das erste alle in letzterem vorkommenden Ereignisse und Personen voraussetze, ist absurd. Das Gedicht ist vollständig verständlich, wenn man weiss, dass Hildebrand lange Jahre hindurch von seiner Heimath verbannt war und sich zuletzt beim Dietrich von Bern aufhielt. Die Begebenheiten an Etzel's Hof, wo er auch inzwischen gewesen, stehen mit seiner Rückkehr in seine Heimath und mit dem Zweikampfe mit seinem Sohne in gar keinem Zusammenhang, und finden in dem Gedichte nicht die entfernteste Erwähnung. — Was ferner die oben erwähnte »alte Fassung« des Hildebrandliedes betrifft, so ist dem Verfasser auch hierüber nicht das Richtige bekannt. Jene »alte Fassung« ist ein durchaus anderes — allerdings denselben Gegenstand behandelndes —, Gedicht aus dem 8. Jahrhundert, von dem uns nur ein kleiner Bruchtheil erhalten ist und selbst dieser Bruchtheil ist nicht ohne Lücken. Wie aus dem Anfang der überlieferten Worte hervorgeht, stehen sich hier zwei Heere gegenüber, unter deren Augen die Helden sich zum Zweikampfe rüsten:

Ik gihôrta dhat seggen,	Ich hörte das sagen,
dhat sih urhêttun	dass sich herausforderten
ænôn muotîn	zu einem Zweikampfe
Hiltibraht enti Hadhubrant	Hiltibracht und Hadhubrand
untar herjun tuêm.	unter Heeren zweien.

Nach dem Beginn des Kampfes selbst bricht das Fragment ab, und der Ausgang bleibt vollkommen unbekannt. Man kann daher nicht sagen, dass die neuere Fassung die ältere fortsetze und den Ausgang mildere, da der Ausgang des alten Gedichtes unbekannt ist. Mit Sicherheit kann man auch ferner annehmen, dass der Dichter des späteren Liedes Kaspar von der Roen (im 15. Jahrhundert) das alte niederdeutsche Gedicht aus dem 8. Jahrhundert gar nicht gekannt hat**.

Bei Gelegenheit des gedachten Hildebrandliedes kommt der Verfasser (S. 9) auf die Nibelungen-Strophe zu sprechen und stellt hierbei die Behauptung auf: »Alle unsere beliebtesten Lieder, sowohl auf weltlichem wie geistlichem Gebiete, »sind in dieser für den Gesang so ausserordentlich günstigen, »rhythmisch wundervoll gegliederten [Nibelungen-] Strophe »gedichtet, wie die Lieder unter andern *Inspruck, ich muss »dich lassen, Mein Gmüth ist mir verwirret* oder *Wenn ich ein»mal soll scheiden* u. s. w. beweisen.« Die Nibelungen-Strophe besteht bekanntlich aus vier Versen, oder besser acht Halb-Versen, von denen die sieben ersten drei Hebungen, der letzte achte Halbvers jedoch vier Hebungen haben, z. B.

Ute hiess ihre Mutter, ‖ die reiche Königin,
Und Dankrat der Vater, ‖ der ihnen zum Gewinn
Das Erbe liess im Tode, ‖ vordem ein starker Mann,
Der auch in seiner Jugend ‖ grosser Ehren viel gewann.

In keinem Falle kann man hiernach eine aus sechs Versen bestehende Strophe wie die folgende:

Inspruck, ich muss dich lassen,
ich far dahin mein strassen
in fremde land dahin,
mein freud ist mir genommen
die ich nit weiss bekommen
wo ich im elend bin.

eine Nibelungen-Strophe nennen, wenn man in der späteren und heutigen Zeit auch bisweilen Lieder mit achtzeiligen Strophen, wie z. B. »*In allen guten Stunden*«, »*Wenn ich einmal soll scheiden*« uneigentlich als der Nibelungen-Strophe angehörig bezeichnet. Das meint der Verfasser aber auch nicht. Da er stets Strophe und Vers verwechselt — ihm ist die Strophe der Theil eines Verses und die Vereinigung mehrerer Strophen ein Vers, was ihm schon in Nr. 13, 14 u. 15 des Jhrg. 1873 d. Ztg. gerügt wurde —, so versteht er unter jener »für den Gesang so ausserordentlich günstigen rhythmisch wundervoll gegliederten Strophe« weiter nichts als einen Halbvers jener Strophe, nämlich: ∪ – ∪ – ∪ – ∪. In diesem Sinne sagt er dann S. 9 von dem Hildebrandslied: »Es ist eine höchst eigen»thümliche, tief ernste Melodie, von einer fast melancholischen »Stimmung, welche in der Schluss-Strophe namentlich zum »vollsten Ausdrucke gelangt.«

Das Liebeslied aus dem 17. Jahrhundert hat in dem vorletzten Verse folgende Wendung:

Gott ist der Mann, der hel - fen kann — Bald etc.

Hierüber äussert sich Herr Kade S. 21 wie folgt: »Die Melodie »entwickelt im Abgesange ein Motiv, das ausserordent»lich schwungvoll ist. Es ward daher vielfältig wieder »verwandt; selbst Händel scheute (?) sich nicht, dasselbe in »eins seiner Oratorien aufzunehmen und ihm die bedeutungs»vollen Worte *Erhaben über Tod und über Zeit* unterzulegen.« Diese Worte sind bekanntlich aus dem Schlusschore des ersten Theiles des Samson, wo sie vom Tenor auf folgendem Thema angestimmt werden:

Er - ha - ben ü - ber Tod und ü - ber Zeit.

wir sehen hier zu Anfang des ersten Taktes mit der obenangeführten Stelle eine zufällige Aehnlichkeit, welche durch den bei Händel stehenden Auftakt merklich abgeschwächt wird.

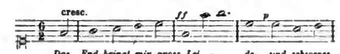
* Die Sage erzählt von einer zwei und dreissigjährigen Abwesenheit.

** In einer Anmerkung auf S. 8 wird Herrn von *Liliencron* der Vorwurf gemacht, dass er das Hildebrandlied nicht in die Sammlung der historischen Volkslieder der Deutschen aufgenommen habe, obgleich ihm die Quelle nicht unbekannt geblieben sein könne — ein Beweis, dass Herr Kade keinen Unterschied kennt zwischen Sage und Geschichte; sonst würde er ein Lied der deutschen Heldensage nicht zu den historischen Liedern gezählt haben wissen.

Das ist Alles! — Ueberall scheint Herr Kade etwas von Wichtigkeit und Bedeutung finden zu wollen, wo thatsächlich nichts Wichtiges und Bedeutendes vorhanden ist: Wichtigthuerei aber imponirt.

Die hier angeführten Dinge mögen zur Beurtheilung des vorliegenden Schriftchens genügen.

Die am Schluss beigegebenen musikalischen Beilagen sind: I. Meister Hildebrand. a) Melodie (-Körper) nach den *Bicinia Gallica* etc., b) eine vier- und c) eine fünfstimmige Bearbeitung von O. Kade, die sich im Ganzen wohl singen lassen und zeigen, dass der Verfasser mit den Regeln des alten Contrapunktes wohl vertraut ist. In Bezug auf die Wortunterlage und die Cadenzbildung wird er sich bei fortgesetztem Studium noch mehr Sicherheit aneignen können. — II. Liebesweh. *Zart Lieb, wie süss dein Anfang ist,* nach dem Locheimer Liederbuch fünfstimmig von O. Kade. In der Anlage nicht übel, doch im Ausdruck nicht frei vonZiererei, z. B. Sopran:



III. Landsknechtslied »*Wir zogen in das Feld*« aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Nur im einstimmigen Tonsatz; wo bleibt da der Bezug zum mehrstimmigen Tonsatze? — IV. *Inspruck, ich muss dich lassen*, a) Tonsatz zu 4 Stimmen von Heinrich Isaac; b) Tonsatz zu 4 Stimmen von Hermann Schein; c) dieselbe Melodie vierstimmig von Joh. Seb. Bach. — V. *Mein Gmüth ist mir verwirret*, von H. L. Hasler, fünfstimmig. — VI. *Bewahr dich Gott, mein schönes Kind* aus dem 17. Jahrhundert, vierstimmig von O. Kade. — VII. Tanzlied »*Junges Volk, man rufet euch*« zu fünf Stimmen von Heinrich Albert, 18. Jahrhundert. *H. Bellermann.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Dresden.** Hofkapellmeister Dr. Julius Rietz in Dresden feiert am 1. October d. J. den 40. Jahrestag seines ersten Dirigirens, welches 1834 zu Düsseldorf in Marschner's »Templer und die Jüdin« stattfand. In hiesigen musikalischen und künstlerischen Kreisen gedenkt man diesen Jubiläumstag solenn zu begehen.

✱ In **Leipzig** fand am 2. und 3. Sept. die diesjährige Generalversammlung der Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten statt. Da auf der Tagesordnung die Aenderung der Statuten stand, war die Versammlung zahlreich besucht. Als Mandatar der Componisten war Herr Karl Reinecke erschienen.

✱ **Mailand.** Am 10. d. M. wurde in der Scala zu Mailand eine neue Oper von *Gomez* gegeben, unter dem Titel: »Salvator Rosa«. Die Aufführung war etwas schwankend, mit Ausnahme der Chöre und des Orchesters, der Erfolg aber trotzdem ein so vollständiger, dass der Componist nicht weniger als siebzehnmal gerufen wurde. Die Musik wird als sehr lebendig und melodiös, auch sorgsam gearbeitet belobt. Die Ausführung war den Sängerinnen Wiziak und Blenio, dem Tenor d'Avanzo, dem Bariton Parboni und dem Bassisten Bagagiolo anvertraut. Die Sängerin Emma Wiziak, eine Croatin, ist eine Elevin des Prager Conservatoriums.

✱ **Paris.** Ueber die Finanz-Annalen der grossen Oper in Paris bringt der »Figaro« einige interessante Details. Im Jahre 1869 betrugen die Einnahmen derselben 1,200,000 Francs, die Ausgaben hingegen 1,630,000 Francs. Der Gesang kostete 700,000 Francs, der Tanz 337,000, das Orchester 137,000, die übrigen Angestellten 168,000 Francs. Zur Herstellung des Gleichgewichtes zwischen Einnahme und Ausgabe wurde das Erträgniss der Maskenbälle verwendet. Die Oper bezahlte ihre Künstler bis zu 100,000 Francs für acht Monate; unter einer solchen Bedingung wurde Madame Sophie Cruvelli engagirt. Véron jedoch, dessen Direction berühmt wurde, zahlte nie über 36,000 Francs für ein Jahr. Was die Subvention betrifft, so schwankte dieselbe zwischen 600,000 bis 800,000 Francs. Trotzdem befand sich die Oper stets in Geldverlegenheiten. Ihre glänzendste Periode fiel in das Decennium von 1859 bis 1869. 1785 hatte sie 800,000 Francs Deficit, unter dem Kaiserreich stieg dasselbe auf 700,000 Francs. Während der Restauration trat eine fühlbare Besserung ein. 1848 und 1849 überstieg das jährliche Deficit 900,000 Francs. Während der sechzehn Jahre von 1854 bis 1870 bildete die Oper einen Bestandtheil des kaiserlichen Hauses.

✱ **Paris.** Bagier ändert den Titel des »Théâtre Italien« in »Théâtre Ventadour«. Es ist für die französisch-italienische Oper bestimmt und wird am 1. Januar 1875 eröffnet. In jedem Jahre werden vier bis fünf neue Opern gegeben und das Theater bleibt jährlich neun bis zehn Monate geöffnet. — Das neue Stück »Le 13 Coup de minuit« der Herren Clairville und Marot, Musik von *Debillemont*, hat bei seiner ersten Aufführung im Theater Chateau d'Eau die daran geknüpften Erwartungen trotz der glänzenden Ausstattung nicht gerechtfertigt.

✱ [Neue Opern.] Der Chormeister des Wiener Männergesangvereins, Eduard Kremser, hat eine zweiactige Operette, Text von Grandjean, componirt, welche von der neuen Direction des Strampfer-Theaters zur Aufführung angenommen wurde. Die Hauptrolle der Novität, welche den Titel: »Ein Operettenstoff« führen soll, ist für Frl. Gallmeyer bestimmt. — Herr Lacome, Verfasser von »Une dote mal placée«, hat eine neue Opéra buffa in drei Acten vollendet, deren Titel noch nicht bestimmt ist. — Lecocq, der Componist von »Mamsell Angot« und »Giroflé-Girofla«, arbeitet gegenwärtig an der Musik einer von Herrn Humbert in Brüssel bestellten neuen Partitur, die das Libretto von Saint-Albin und Jules Preval, betitelt: »Der grosse Friedrich«, illustriren soll. Die Handlung der Operette spielt in Holland, und die Hauptrolle derselben ist dem flötenblasenden preussischen Monarchen zugedacht. Eines der Hauptstücke der Oper ist, wie man sagt, ein sehr effectvolles Miserere.

✱ [Eine neue Musikschule.] Die »Neue Zeitschrift für Musik« lässt sich berichten, dass die Absicht vorliege, in Wiesbaden eine Kgl. Musikschule zu errichten und die Leitung derselben Joachim Raff zu übertragen, ausser welchem als erste Lehrkräfte bereits Jenny Lind und deren Gatte Goldschmidt, Wilhelmj und Cossmann gewonnen sein sollen. Die Bestätigung dieser Nachricht dürfte doch wohl abzuwarten sein.

✱ [Künstlerloos.] Das ungarische Amtsblatt veröffentlicht eine Concurs-Ausschreibung über das Vermögen des bekannten Violinisten Eduard Remenyi, der seine Geige sogar auf der Cheops-Pyramide ertönen liess. Seine zahlreichen Künstlerreisen müssen pecuniär nicht sehr glänzend gewesen sein.

✱ Auszeichnungen:
Der Kaiser von Oesterreich hat dem Männergesang-Vereine von Brünn, in Anerkennung seiner künstlerischen und humanitären Leistungen, die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. **35.** *M. de Thémines:* La question Bagier. — *G. Escudier:* Les fêtes musicales de Lons-le-Saulnier. — *G. Escudier:* Pour Wagner S. V. P. ??? — Nr. **36.** *Charles Delprat:* Les orchestres et les institutions musicales en Hollande. — *M. de Thémines:* Ce qui reste du Théâtre-Italien. — *L. Escudier:* »Le Pardon de Ploermel« de Meyerbeer. Reprise. — *G. Escudier:* Pour Wagner S. V. P. ??? II. — Orphéon de la ville de Paris. Concours de 1874.

The Athenaeum. Nr. **2444.** New Cantatas by Henri Hiles, Robert Sloman, Joh. Brahms (Novello & Co.). — »La Branche Cassée« by Serpette. — Nr. **2445.** The Three-Choir Festival.

The Choir. Nr. **404.** Church architecture and church music. — Musical education in Primary Schools. — Dr. Hans v. Bulow on Verdi. — Reviews. — Nr. **405.** Mendelssohn's Letters to Goethe and H. von Meister. I. Wedding March; Body and Spirit; Connection between Form of Conceiver and Conception. II. Love; Music; Poetry; Beethoven. — Wagner on the Sex of Music. — Music in Harvard College. — A Canadian choral festival.

La Chronique musicale. Dir. A. Heulhard. Nr. **29.** *Ch. Barthélemy:* Voltaire librettiste (1732—1769). I. Samson, 1732. — *A. Pougin:* André Philidor. IV. Avec musique et fac-simile d'une lettre autographe de Philidor à sa femme. — *Villiers* de l'Isle-Adam: Peintures décoratives du foyer du nouvel Opéra. — *S. Blondel:* Les Éventails musicaux. — *A. Heulhard:* Opéra-Comique: Reprise du Pardon de Ploermel de Meyerbeer.

Dwight's Journal of Music. Boston. Nr. **10.** The State of Music in France. Memorial presented to the National Assembly by the Society of composers of Music, June 22, 1874. — Ferdinand Hiller on Wagnerism (1860). — Music by Telegraph. — The Military

School of Music. From *G. C. T. Bartley*. — *F. d'Avila*: The Germ of the »Marseillaise«. (Mus. World.) — Translations from *Richard Wagner*: II. The melodies of Rossini and of Weber. — The Operas in London. — *Jos. Bennett*: The Masses of Franz Schubert. — Music in Harvard College. III.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. **36**. Esposizione dei dipinti di Mr. Pani Baudry destinati al nouval Opéra. — Ancora del flauto Briccialdi e del flauto Böhm.

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. **31**. *F. Filippi*: La Festa de' cantori a Monaco; il Tannhäuser di Wagner e il Manfredo di Schumann al Teatro di corte. — *Andrea d'Andria*: La Messa di Gloria del M. Niccola de Giosa.

Le Ménestrel. Nr. **40**. *Th. de Lajarte*: Spontini. La Vestale et Fernand Cortez. Histoire de ces deux ouvrages, d'après des documents inédits. — *H. Moreno*: Reprise de Robert le diable, débuts de Mlle. Belval et du ténor Vergnet. Manifeste de Bagier: Théâtre Ventadour, Opéra-Français-Italien. — *A. Pougin*: Les peintures décoratives de l'Opéra de M. Paul Baudry. — *Jacques Offenbach*: Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaite.

Musica sacra von F. Witt. Nr. **9**. Die achten Messen Mozart's. — *Fr. Witt*: Was haben die modernen Kirchencomponisten zu meiden?

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. **36**. *H. Dorn*: Freie Fantasie über gegebene Themata. (I. Zur Erinnerung an Paul Mendelssohn.) — *G. Dullo*: Ueber Tonmalerei. (Schl.) — Recensionen (Rheinberger Op. 80, C. Machts Op. 23). — Nr. **37**. *C. Kossmaly*: Noch ein Wort über Gluck's Zueignungsschrift zur Oper »Alceste«. — Recensionen (J. Ad. Hagg Op. 1. u. A.).

Musik-Zeitung, Allgemeine deutsche. Nr. **23**. *O. Reinsdorf*: Die Tonkünstlerversammlung in Halle a. S. (Schl.) — *J. Alsleben*: Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.)

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. **34**. Zur Geschichte der Oper »Fra Diavolo«. — Das 25jährige Jubiläumsfest des New-Yorker allgem. Sängerbundes. — Dr. *J. Schucht*: Die Tonkünstlerversammlung in Halle am 25., 26. und 27. Juli.

The musical Standard. Nr. **528**. Wagner's Place in Music. Nr. 2. — The Gloucester Festival. — Reviews.

Kritiken erschienen über:

Bellasis: Cherubini. (The Orchestra. Nr. **2**.)
Hiller: Mendelssohn. (The Orchestra. Nr. **2**.)
Meinardus, L.: Ein Jugendleben. 2. Bd. (Lit. Centralbl. Nr. **37**; Neue Berliner Musikztg. Nr. **38**.)
Tottmann: Führer durch den Violin-Unterricht. (Von A. Dörffel im Mus. Wochenbl. Nr. **37**.)

Bibliographie.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Jacob, F. A. L. und E. Richter, 311 Choräle der evangelischen Kirche. Vierstimmig bearb. A. u. d. T.: Schlesisches Choralbuch. Auf Quellenforschung gestützt, vierstimmig bearb. Berlin, Stubenrauch. 1874. 4⁰. XV, 228 S. Mk. 4, 50.

Gluck, Chr. v. Iphigénie en Tauride. Tragédie en quatre Actes. (Mit deutsch., ital. u. franz. Text.) Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Mrk. 72.

Gomes, A. Carlos. Salvator Rosa. Dramma lirico in 4 Atti di A. Ghislanzoni. Clav.-Ausz. mit ital. Texte. 8⁰. Milano, G. Ricordi. (Leipzig, Portius.) Mk. 32.

Von Edmund Kretschmer's Oper »Die Folkunger« (Text von H. S. Mosenthal), die während des abgelaufenen Winters im Hoftheater zu Dresden zum ersten Mal und zwar mit günstigem Erfolg in Scene ging, ist bei Fr. Kistner in Leipzig der vollständige, vom Componisten besorgte Clavier-Auszug (Preis 5 Thlr. n.) und das Inscenirungsbuch nun erschienen. Die Partitur wird ebenfalls im Druck herauskommen.

Oeltze, Organist C., Evangelisches Kirchen- und Haus-Choralbuch für das Herzogthum Oldenburg. Oldenburg, Bültmann & Gerriets. qu. 4⁰. 114 S. Mk. 6.

Ruprecht, Louis. Praktische Anleitung zum Pianofortespiel. Ein Wegweiser für Lehrer, Hauslehrer, Väter etc. beim Unterrichte im Pianofortespiel. Leipzig, Ruhl. gr. 4⁰. 108 S. Mk. 4.

Verdi, G. Messa da Requiem, zum Andenken Alessandro Manzoni's für Quartett (S., M.-S., T. m. B.) und Chor. (Zum ersten Male am 22. Mai 1874 aufgeführt in der Kirche San Marco in Mailand.) Kl.-Ausz. m. ital. Text. Milano, Ricordi. (Leipzig, Portius.) 8⁰. Mk. 12. Ohne Text 2händig. Mk. 8.

Wagner, Richard. Die Walküre, Musik-Drama in drei Aufzügen. Erster Theil des Bühnenfestspieles: Der Ring des Nibelungen. Vollständige Orchester-Partitur. Mainz bei B. Schott's Söhnen. Netto-Preis 90 Rmk.!

Der gesammte Musikalien-Verlag von Louis Bauer in Dresden (nebst Platten und Eigenthumsrecht) ist durch Kauf an Friedrich Hofmeister in Leipzig übergegangen.

Concurrenz-Bedingungen
um den Ehrenpreis von eintausend Thalern
für die
BISMARCK-HYMNE.

Ausgesetzt: Dortmund, am 13. Juli 1874.

§ 1.
Termin für die Einlieferung.

Zur Theilnahme an der Bewerbung werden nur die **bis spätestens zum 10. November d. J.** eingegangenen Arbeiten deutscher Tondichter zugelassen.

§ 2.
Form der Zusendung.

Die Concurrenz-Arbeiten werden in **recommandirten** Briefen an die Adresse des mitunterzeichneten **G. L. Brückmann in Dortmund** erbeten; das Tonstück muss mit einem Motto versehen und von einem verschlossenen Couvert begleitet sein, das aussen das gleiche Motto trägt, innen aber Namen und Wohnort des Componisten angiebt.

§ 3.
Art der Composition.

Die einzureichenden Compositionen sind zu halten, entweder in Form **einer Ode mit Text**, dessen Wahl dem Componisten überlassen bleibt, **für welche indess die beiliegende Dichtung empfohlen sei**, oder **in rein symphonischer Form**, also in freier Wiedergabe der im Gedicht niedergelegten Gedanken.

Dem Componisten der ersten Form ist es anheimgegeben, ausser Orchester und Chor auch Solis zu verwerthen, doch darf die Aufführung des Werkes nicht mit aussergewöhnlichen Schwierigkeiten verbunden sein.

Die Aufführung des zu prämiirenden opus soll die Dauer einer halben Stunde möglichst nicht überschreiten; eine öffentliche Aufführung desselben darf bis zum Tage der Entscheidung noch nicht stattgefunden haben.

Die Einreichung der Composition wird in vollständiger, deutlich geschriebener Partitur bedingt.

§ 4.
Preis-Jury.

Das Preisrichter-Amt haben die Herren: Hof-Kapellmeister *Franz Abt*, Braunschweig, Dr. *Ferd. Hiller*, Cöln, Professor *Joseph Joachim*, Berlin, Dr. *Franz Lachner*, München, *Joachim Raff*, Wiesbaden, Director *Carl Reinecke*, Leipzig, übernommen. Diese Herren sind zur Cooptation weiterer Autoritäten, sowie zur Wahl von Stellvertretern im Behinderungsfalle, befugt. — Die Entscheidung der Jury erfolgt durch Stimmenmehrheit ihrer Mitglieder.

§ 5.
Aufführung.

Behufs der Entscheidung soll die Aufführung der von den Preisrichtern eventuell zur engeren Wahl gestellten Compositionen in einer grösseren deutschen Stadt **öffentlich** erfolgen; Ort und Tag dieser Aufführungen wird seiner Zeit durch die gelesensten deutschen Zeitungen bestimmt werden.

§ 6.
Prämie.

Die Prämie von eintausend Thalern ist bei dem Oberbürgermeister der Stadt Dortmund, Herrn Dr. jur. H. Becker deponirt und wird sofort nach erfolgter Prämiirung dem betreffenden Herrn Componisten gegen Anweisung der Unterzeichneten ausgezahlt.

§ 7.
Eigenthums- und Verlagsrecht.

Mit der Prämiirung der Composition geht deren ausschliessliches Verlags- und Eigenthumsrecht für alle Arten der Veröffentlichung in den Besitz der Unterzeichneten über, welche sich ihrerseits die Uebertragung ihrer Rechte an Dritte vorbehalten; den Herren Einsendern nicht prämiirter Compositionen werden solche portofrei wieder zugestellt.

Dortmund, den 18. August 1874.

G. L. Brückmann. Jacob Mauritz. Gustav Blankenburg.
Aug. Meininghaus. Robert Overbeck.

Vom Comité wurde eine den Bedingungen beigedruckte Bismarck-Hymne von Rudolf Gottschall zur Composition empfohlen, ohne jedoch einen Zwang in der Wahl des etwaigen Textes aufzuerlegen.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 30. September 1874. **Nr. 39.** IX. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Fünf Briefe von Joh. Nic. Forkel an Carl Friedr. Zelter.

Mitgetheilt von **H. Bellermann.**

I.

Göttingen am 11 Jul. 1802.

Es ist nun gerade ein Jahr, als ich das Vergnügen hatte, Sie in Berlin zu besuchen. Die freundschaftliche Aufnahme, die Sie mir bewiesen haben, und die Bereitwilligkeit, mit welcher Sie meinen Kunstabsichten beförderlich waren, sind bey mir noch in dem lebhaftesten Andenken, das mich selbst unter allen Zerstreuungen, die meine vorjährige Sommerreise mit sich führte, nicht verlassen hat. So wie ich die Reise im vorigen Herbst geendet hatte, war es meine ernstliche Absicht, nicht nur Ihnen, sondern noch vielen anderen Freunden sogleich zu schreiben, um allen meinen herzlichen Dank für alle Hülfe und Freundschaft zu wiederholen. Aber ich hatte so viele musikalische Schätze gesammelt, die nach meiner Zurückkunft meine ganze Aufmerksamkeit so auf sich zogen, dass ich, ich muss es nur gestehen, meine Freunde darüber (zwar nicht vergass aber doch) vernachlässigte. Wenn Sie lieber Mann, mir diese Vernachlässigung nicht verzeihen wollten, so würde es mich mehr schmerzen, als wenn es mancher andere nicht thun wollte.

Von Berlin ging ich, wie Sie Sich erinnern werden, nach Dresden. Hier war wenig für mich zu thun. Naumann*), war anfänglich in Toplitz, kam aber so bald wieder zurück, dass ich ihn doch noch persönlich kennen lernen konnte. Die Herren Schuster**) und Seydelmann***) sind sonderbare Männer. Der erste ist als jetziger Günstling der Churfürstin aufgeblasen, und der zweyte so fürchterlich unwissend, dass ich von ihm auf alle meine Fragen ein gar bescheidenes: »ich weiss es nicht, es ist mir nichts davon bekannt« zur Antwort erhielt. Sie können Sich überhaupt die Unwissenheit der Dresdenischen Musiker kaum vorstellen. Den verstorbenen Transchel***) kannte keiner. Nur mit der grössten Mühe konnte ich seine Erben auffinden, und ich freue mich sehr, dass ich mir die Mühe gegeben habe; denn ich fand noch einen beträchtlichen Nachlass von musikalischen Büchern und Kupferstichen bey ihnen, die ich denn auch sämmtlich an mich gebracht habe. Von Dresden gieng ich nach Prag, wo ich unsern lieben Vogler†) fand. Weder hier noch in Wien habe

*) Der berühmte Churfürstlich Sächsische Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann ist am 17. April 1741 zu Blasewitz bei Dresden geboren und am 21 October 1801 zu Dresden gestorben. Forkel besuchte auf seiner Reise Dresden im Sommer 1801, also kurz vor Naumanns Tode

*) Joseph Schuster ist am 11. August 1748 zu Dresden geboren, wo sein Vater Basssänger in der Königl. Polnischen Kapelle war. Im Jahre 1787 wurde er Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister und hatte als solcher wechselweise mit Naumann und Seydelmann das Directorium in der Kirche und Oper zu führen. Schuster starb zu Dresden am 24. Juli 1812. Ausführliche Nachrichten über sein Leben und seine Werke in Gerber's altem Lexikon der Tonkünstler (Band IV, 1814) und in Schilling's Universallexikon (Bd. VI, 1838).

**) Franz Seydelmann ist am 8. October 1748 zu Dresden geboren, woselbst sein Vater Kammermusikus in der Königl. Polnischen Kapelle war. Er war, wie sein Zeitgenosse Schuster, ein Schüler und später College des berühmten Joh. Gottl. Naumann. Im Jahre 1787 wurde er zum wirklichen Kapellmeister ernannt. Er starb am 23. October 1806. Ueber sein Leben und seine Werke bringt Gerber im alten und neuen Tonkünstlerlexikon ausführliche Nachricht, doch übergeht er seinen Tod mit Stillschweigen.

***) Christoph Transchel lebte als Componist und Clavierspieler zu Dresden. Er ist 1721 zu Braunsdorf bei Rosbach geboren. Als er in Leipzig studirte, wurde er ein Schüler und Freund Seb. Bach's, dessen Claviersachen er mit ausserordentlicher Delicatesse und Feinheit gespielt haben soll. Im Jahre 1755 liess er sich in Dresden nieder, wo er hochbetagt gegen die Mitte des Jahres 1800 starb.

†) Der Abt Georg Joseph Vogler ist am 15. Juni 1749 zu Würzburg geboren und nach einem sehr thätigen und bewegten

ich beträchtliche musikalische Ausbeute gemacht. Aber in den Vorderösterreichischen Abteyen, besonders in Kremsmünster und in München, Augsburg und Nürnberg desto grössere. Ich bin jetzt an musikalischen Seltenheiten so reich wie ein Crösus. Sie sollen aber in der Folge sehen, dass ich nicht damit geitze.

Sie hatten, lieber Freund, wenige Tage vor meiner Abreise aus Berlin eine Abschrift des *Miserere* von Palestrina und Allegri*) etc. von mir. Die Zeit wurde Ihnen zu kurz, es abschreiben zu lassen. Da ich nun nach meiner Zurückkunft gefunden habe, dass ich es schon in Kupfer besitze, so sende ich Ihnen die Abschrift als eine Doublette wieder zurück. Auch habe ich noch ein doppelchöriges *Miserere* von Palestrina in Prag bey den Kreutzherren gefunden, welches vortrefflich zu seyn scheint. Es hat 5 Stimmen im ersten, und 4 im zweyten Chor. Ist Ihnen sowohl dieses als eine *Missa* von Lotti**), ein *Credo* von Ferradini***) etc. für Ihre Singakademie vielleicht brauchbar, so steht alles zu Befehl.

Ich grüsse Sie und Ihre liebe Gattin von ganzem Herzen, wiederhole meine Danksagung für alle mir erwiesene Freundschaft und wünsche nichts mehr, als dass Sie mich in den Stand setzen mögen, Ihnen thätig zu beweisen, wie bereitwillig zu jedem Ihnen angenehmen Gegendienst ich bin. — Ihr von ganzem Herzen ergebener Forkel.

II.

Göttingen, am 13. März, 1803.

Wenn Sie mir, Hochgeschätzter Freund, mit der Versicherung, dass Ihnen mein Bach †) einige Unterhaltung verschafft habe, nicht etwa bloss ein Compliment haben machen wollen, so freut es mich sehr, und ich kann Sie dagegen versichern, dass mir Ihre Beystimmung lieber ist, als der Beyfall vieler anderer.

Sie erhalten hierbey das *Credo* von Ferradini. Die Copialien sind so unbedeutend, dass es durchaus nicht der Mühe werth ist, einige Umstände desfalls zu machen. Dieses *Credo* habe ich in Prag von den Kreutzherren erhalten, die auch mehrere Missen von Lotti besitzen, worunter auch vielleicht diejenige seyn mag, von welcher Ihnen einige Theile fehlen. Wenn Sie mir den Anfang Ihrer Misse in Noten senden wollen, so kann ich sie Ihnen vielleicht vollständig machen, da sich die genannten Kreutzherren erboten haben, mir aus ihren musikalischen Schätzen alles mitzutheilen, was ich gebrauche.

Könnten Sie mir denn nicht einige Bände aus der Joachimsthalischen Sammlung auf 4 bis 6 Wochen zu einem näheren Gebrauch verschaffen? Vorzüglich wünschte ich Nr. 117 und 429 nach Ihrem Katalog. Dass Sie diese und andere Werke dieser Sammlung für Sich bekommen können, leidet wohl keinen Zweifel.*) Wollten Sie mir nun die Freundschaft erweisen, mir die benannten Bände unter Ihrem Namen zu senden, so könnten Sie der promptesten Zurücksendung in der bestimmten Zeit aufs heiligste versichert sein. Thun Sie, was Ihnen möglich ist und seyn [Sie] meiner Bereitwilligkeit zu jedem angenehmen Gegendienst versichert.

Ich empfehle mich Ihnen und den Ihrigen, und bin und bleibe mit vorzüglicher Hochachtung und herzlicher Ergebenheit Ihr Forkel.

Leben 1814 zu Darmstadt als Grossherzogl. Hessischer Hofkapellmeister gestorben.

*) Giovanni Pierluigi da Palestrina geboren 1514 (nach Anderen 1524), gestorben zu Rom 1594. — Gregorio Allegri geboren um 1586 zu Rom, gestorben ebendaselbst 1652.

**) Antonio Lotti war gegen 1684 ein Schüler des Giov. Legrenzi zu Venedig, er starb 1740 als Kapellmeister an S. Marcus zu Venedig.

***) Antonio Ferradini (auch Ferrandini), ist 1718 zu Neapel geboren, woselbst er auch seine musikalische Ausbildung erhielt. Später ging er nach Prag, wo er gegen 30 Jahre gelebt hat. Ueber seinen Tod berichten Gerber u. A., dass er 1779 in äusserster Armuth in einem italienischen Hospitale gestorben sei. Als ein Hauptwerk von ihm wird sein *Stabat mater* bezeichnet, welches bald nach seinem Tode 1780 in Prag zur Aufführung kam und auch daselbst im Druck erschien. Auf der Königl. Bibliothek zu Berlin sind von diesem Componisten handschriftlich vorhanden ein *Stabat mater* und eine Motette *Credidi propter locutus sum*.

†) Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst. Von J. N. Forkel. Mit Bach's Bildniss und Kupfertafeln. Leipzig bey Hoffmeister und Kühnel (*Bureau de Musique*) 1802. 4° X u. 69 S., nebst Bach's Bildniss und zwei Tafeln Notenbeispiele.

*) Die musikalische Bibliothek des Joachimsthalischen Gymnasiums zu Berlin (die sogenannte Amalien-Bibliothek) ist ein Vermächtniss der Schwester Friedrich's des Grossen, der am 9. November 1723 zu Berlin geborenen und am 30. März 1787 ebendaselbst gestorbenen Prinzessin Anna Amalia von Preussen. Nach der Bestimmung der hohen Erblasserin ist die Benutzung dieser Bibliothek nur im Hause des Gymnasiums gestattet und ein Verleihen der Bücher nach ausserhalb auf das allerstrengste untersagt. Es war daher für Zelter eine starke Zumuthung, auf eigene Gefahr hin einige Bände ausser Landes zu schicken. Doch hat er es, wie es scheint, in Rücksicht auf den damit verbundenen guten Zweck gern gethan; auch konnte er bei einem Mann wie Forkel mit Sicherheit auf die prompteste Zurücksendung rechnen. Die hier genannten Nummern des Kataloges sind: Nr. 117, ein Band mit 27 Motetten von *Broueck*, *Buisson*, *Castilets*, *Chainé*, *de la Courte*, *Court*, *Deis*, *Formelius*, *Hollander*, *Prenner*, *Regnerd*, *Vaet* und Nr. 429 ein Band mit *Canones* von *Casparini*, *de Buissons*, *de Cleve*, *de la Court*, *Andreas Gabrieli*, *Hollander*, *Orlandus Lassus*, *Prenner*, *Regnard*, *de Wert*. Die Orthographie der Namen ist hier genau nach dem Katalog gegeben.

(Schluss folgt.)

Zur Beurtheilung S. W. Dehn's als Theoretiker.

Aus dem Nachlasse des Gottfr. Emil Fischer.

(Fortsetzung.)

Es folgt nun die Behandlung der unvollkommenen Hauptaccorde, welcher vorangeht die Behandlung der Dissonanzen der Tonart; hier aber ist es nöthig das, was der Verfasser über Consonanz und Dissonanz sagt, im Zusammenhange zu betrachten, da gerade in diesem wichtigen Kapitel dem Referenten einige Hauptpunkte nicht folgerecht scheinen, und die ganze Darstellung zu wesentlichen Missverständnissen Anlass geben könnte. Der Verfasser giebt zuerst die (in der Uebersicht des Werkes angeführte) Erklärung der Consonanz und Dissonanz von zwei zusammenklingenden Tönen, welche entweder im Zusammenklange etwas Beruhigendes haben, oder das Verlangen nach Beruhigung erwecken; dies führt auf die gewöhnlichen Resultate, und man wird auch dem Verfasser beipflichten, dass hierüber das Ohr (nicht die Theorie) zu entscheiden habe, über die Quarte, welche der Verfasser zuerst entschieden (S. 82) unter den Dissonanzen aufführt, hierauf aber S. 83 ff. unter Bedingungen consonirend nennt, erwähnt Referent später noch Einiges. Aber schon vorher findet sich S. 81 (unten) die Bemerkung »Unter den in einer Tonleiter vorkommenden Tönen, deren jeder einzelne in seinem Verhältnisse zum Grundton der Tonart betrachtet, und als Intervall bestimmt wird, bilden einige mit diesem ein consonirendes, andere ein dissonirendes Intervall. Jeder Ton kann als Grundton einer Tonart angenommen werden, die übrigen Töne derselben erscheinen als folgende Intervalle des Grundtones. 1) als grosse Secunde, 2) als grosse oder kleine Terz, 3) als reine Quarte, 4) als reine Quinte, 5) als grosse und kleine Sexte, 6) als grosse Septime, 7) als reine Octave. Von diesen Intervallen sind A) Consonanzen: a) die grosse und kleine Terz, b) die reine Quinte, c) die grosse und kleine Sexte, d) die reine Octave; B) Dissonanzen: a) die Secunde, b) die Quarte, c) die Septime.« Hier müsste es eigentlich bei

der Secunde heissen: grosse Secunde, bei der Quarte reine, bei der Septime grosse; denn auch die Consonanzen hatte der Verfasser so angegeben, wie sie in der Scale vom Grundton auf liegen. Offenbar sind die erst gegebene allgemeine Erklärung der Consonanz und Dissonanz und diese letztere von Consonanzen und Dissonanzen der Tonart wesentlich verschieden; es wird in der zweiten Erklärung nicht mehr gesprochen vom Zusammenklingen, sondern von ihrem Verhältniss gegen den Grundton, und dass nur dies letztere hier gemeint sei, ergiebt ganz deutlich die Anwendung, welche der Verfasser auf die Mehrzahl der unvollkommenen Hauptaccorde (also in C-dur) auf *h-d-f; g-h-d-f; h-d-f-a; h-d-f-as; des-f-h* u. s. f. macht, in welchen sämmtlich, mit Ausnahme des Undecimen- und Terzdecimenaccordes, der Grundton *C* der Tonart nicht klingt, und doch wird deren Dissonanz oder die Behandlung der darin enthaltenen Dissonanzen lediglich (S. 190) von ihrem Verhältnisse gegen den Grundton der Tonart abgeleitet. Zwar sagt der Verfasser in der vorhin angeführten Stelle: »Jeder Ton kann als Grundton einer Tonart betrachtet werden«, was man aber nach dem Folgenden unmöglich beziehen darf auf den jedesmaligen Basston einer Harmonie. Ein Beispiel wird dies erläutern. In dem Dominantaccord *g-h-d-f* (S. 193) dissonirt *f* als Quarte der Tonica, nicht als Septime von *g*, ebenso dissonirt *h* als Septime (Leitton) der Tonica, denn als Terz von *g* würde es ja consoniren u. s. f. Es heisst nun S. 190: »Die bedingte Fortschreitung derselben (der Dissonanzen der Tonart), um einen unvollkommenen Hauptaccord in einen vollkommenen aufzulösen, ist folgende: 1) Die Secunde schreitet entweder aufwärts oder abwärts: aufwärts in die grosse oder kleine Terz der Tonart, abwärts in den Grundton. 2) Die Quarte schreitet nur abwärts in die grosse oder kleine Terz der Tonart. 3) Der Leitton schreitet nur aufwärts in die Octave des Grundtones der Tonart. 4) Die Terzdecime schreitet nur abwärts in die Duodecime (Quinte) der Tonart.« Dies sollen also die Fortschreitungen der Dissonanzen der Tonart sein, sofern ein unvollkommener Hauptaccord in einen vollkommenen sich auflöst. Im strengsten Sinne ist das vom Verfasser Gesagte nur richtig, so fern die bezeichneten Intervalle im Dominantaccorde, verminderten Sextenaccorde, Undecimen- und Terzdecimenaccorde vorkommen, und auch selbst im Dominantaccorde sieht sich der Verfasser genöthigt hinzuzusetzen, dass die Secunde auch sprungweise in die Quinte der Tonart gehen kann, was auch beim verminderten Septimenaccorde oft seine Anwendung findet. Aber eine weit bedeutendere Abweichung hat der Verfasser nicht erwähnt, welche die Regel für die Fortschreitung und Behandlung der Quarte im verminderten Dreiklang erleidet (der Verfasser nennt ihn den unvollkommenen Dreiklang; Referent bedient sich der üblichen Benennung verminderter Dreiklang). Dieser Accord ist überhaupt S. 191—193 viel zu kurz abgefertigt, wiewohl er doch als harmonisches Element vorzugsweise eine genaue Betrachtung verdient hätte. Der Verfasser sagt Vorrede S. VII ausdrücklich, dass sein System gegründet sei »auf das Wesen der Consonanzen und Dissonanzen, wie es sich in den praktischen Werken der Meister seit Jahrhunderten im Wesentlichen übereinstimmend zeigt«. Er schliesst also die ältere classische Musik nicht aus. Nun aber war namentlich die Sextenverwechselung des verminderten Dreiklanges (*d-f-h*) in den classischen Werken von beinahe zwei Jahrhunderten von der grössten Bedeutung und findet sich in allen Formen von Musikstücken des 17. und 18. Jahrhunderts und selbst früher. In diesem Accorde wird nun gegen des Verfassers Behauptung S. 192 1) ebenso oft (ja vielleicht öfter) die Quarte der Tonart verdoppelt als die Secunde, 2) schreitet alsdann bei solcher Verdoppelung die Quarte aufwärts, 3) schreitet die Quarte der Tonart auch ohne Verdoppelung aufwärts und springt 4) auch noch in andere Intervalle, namentlich in die Tonica, auch wohl in die Sexte der Tonica. Der Referent führt hierunter Beweisstellen von Meistern der verschiedensten Zeiten an, welche sich mit Leichtigkeit zur grössten Anzahl würden vermehren lassen.*) Diese Beispiele zeigen, eine wie freie Fortschreitung diese Quarte sowohl als die Secunde der Tonart in diesem Accord hat: denn die Quarte geht bei regelmässiger Auflösung des Accordes nicht nur aufwärts in die

---

*) [In den nachfolgenden Anmerkungen behalten wir die Citate bei, wie sie der Verfasser gegeben; dieselben beziehen sich auf die vor 1841 erschienenen Ausgaben der angeführten Werke. *Die Red.*]
1) Verdoppelung der Quarte der Tonart und Aufwärtsschreiten derselben. *Ruggerio Giovanelli* in der Motette *Beatus Laurentius*. 2. Tempo. Takt 3, 5 und mehreremale. *Palestrina, Missa Papae Marc. Et in terra*. T. 4. *Jaches Werth, Cum intrasset Jesus Hierosolymam* T. 11 und Pars II. T. 48. *Vox in Rama audita*. T. 27. *Joh. Crüger, Choräle* (v. *Langbecker*) S. 27, 48, 51, 53. *Lotti, Benedictus dominus Israel* 7 T. vor dem Schluss. *Perti, Diligam te domine* T. 2. *Responsi del Giovedi santo*. Resp. III. T. 2, 11 u. öfter. *Händel* in allen seinen Werken, auch namentlich im *Messias* fast in jedem Stücke, z. B. *Mozart'sche* Partitur S. 16 T. 14. S. 27 T. 11. S. 49 T. 2 u. s. w.; im *Utrechter Te Deum* ist im 5stimmigen Satze die Quarte der Tonart verdreifacht, die eine springt in die Tonica, die zweite geht aufwärts, Part. (v. *Hiller*) S. 48 T. 2. *Seb. Bach* in allen seinen Werken, *Choräle*. Leipzig 1784. Nr. 47 T. 2, wo sogar die Quarte in der Oberstimme aufwärts geht. Nr. 52 T. 2. Nr. 70 T. 11. Nr. 72 T. 8 u. s. f. *Graun, Tod Jesu*, Choral *Ich werde dir*. T. 12. *Kleine Passion*. Chor *Er war der Allergerechteste*. T. 26, 27, 22, 23. *Schulz, Athalie*. Part S. 109 T. 8. S. 119 T. 4. *Haydn, Missa*. Nr. 1 in G. Part. S. 22 T. 7. S. 43 T. 11. Aehnlicher Gang *Mozart, Req.* Part S. 21 T. 6 im Alt. *Romberg, Dixit dominus*. Part. S. 75 T. 3. S. 119 T. 4. — 2) Die Quarte ohne Verdoppelung aufwärts. *Ruggerio Giovanelli, Isti sunt triumphatores*. T. 12. *Musica sacra*. S. 19 T. 16, 17. S. 21 T. 20. *Lotti, Benedictus dominus Israel*. T. 59, 71 und öfter. *Scarlatti, Missa di Morti* (in D). Nr. 4 T. 12, T. 26. Nr. 3 T. 27 und öfter. *Joh. Crüger, Choräle*. S. 59 (*So ruf zu Gott*). S. 46 und öfter. *Perti, Responsi del Mercordi santo, Notturno* I. Nr. III. T. 4, 10; *del Giovedi santo* I. T. 17 und öfter. *Händel*, sehr oft, unter andern *Messias*. Part. Theil I. S. 53 T. 6. Theil II. S. 3 T. 3. S. 88 T. 9, 10. S. 45 T. 4, 5 und öfter in demselben Chore u. s. w. *Hasse, Kyrie in D-dur*, als ein sich wiederholender Gang. *Gluck, Iphigenie*. Clavier-Auszug von *Hellwig*. Nr. 15 T. 25. *Seb. Bach, Choräle*. Nr. 212 T. 2. Nr. 212 T. 10. Nr. 224 T. 2 vor dem Schluss. Nr. 20 T. 2. Nr. 40 T. 3. Nr. 42 T. 2. Nr. 45 T. 2. Nr. 124 T. 1 und an vielen anderen Stellen. *Graun, Tod Jesu*. Part. S. 13 im Choral T. 2. S. 14 T. 3 und noch mehreremale. S. 42 T. 4, 18. S. 70 T. 10; *Te deum*. Part. S. 23 T. 5. S. 24 T. 5. S. 117 T. 1. S. 122 T. 7. *Fasch, Choräle*. Part. Nr. 11 T. 14 und öfter. Alle diese Beispiele sind nur genommen aus Chören, wobei noch figurirte Gänge meist vermieden; sowie Recitativen, wo der Gang häufig. — 3) Die Quarte in andere Intervalle springend, ebenso die Secunde, häufig in der Art, die der Verfasser Trugschlüsse nennt, dessen er bei diesem Accorde gar nicht erwähnt. *Misere* von *Bai. Musica sacra*. S. 18 T. 14, 15. *Scarlatti, Missa di Morti. Te decet hymnus* T. 33. *Kyrie*. T. 23; ähnlich *Händel* (*Funeral Anthem*) deutsche Part. S. 11 T. 7, ferner die Secunde der Tonart (d. i. der Basston des Accordes) in die Sexte der Tonart springend. *Scarlatti* a. a. O. *Lux aeterna*. T. 2, 3. Hierher gehört auch *Händel, Messias*. Part. Th. III. S. 7 T. 2, 3. *S. Bach* (*Choräle*. Nr. 274 T. 12. Nr. 277 T. 6 und öfter mit Durchgangsnoten. *Fasch, Choräle*. Nr. 2 T. 4. Nr. 10 T. 9, 10. Ferner diese Sextenverwechselung in den Dreiklang der Quarte der Tonart, z. B. *Seb. Bach, Choräle*. Nr. 322 T. 13, 14. Nr. 44 T. 7 mit durchgehenden Noten in zwei Stimmen oft. *Joh. Crüger, Choräle* S. 50 »Mit Herz und Mund«; auch in späteren Werken: *Cherubini, Misse* à 3 voix (in F-dur). Part. S. 28 T. 4, 5. S. 48 T. 12 und noch mehreremale; Aehnliches in *Haydn, Symphonie in D-dur* (mit D-moll Adagio anfangend). Pariser Part. S. 105 T. 3, 4 und S. 130 T. 7, 8 mit durchgehenden Noten.

Mit nur wenigen Ausnahmen sind die angeführten Beispiele von der Art, dass der verminderte Dreiklang, dessen Sextenverwechselung in dem Beispiele vorkommt, der verminderte Dreiklang der Tonart ist. Ueber die Behandlung anderer verminderter Dreiklänge, welche nicht tonisch sind, findet sich nichts Genaueres in unserem Buche, man muss daher annehmen, dass der Verfasser solche verminderte Dreiklänge ebenso wie diejenigen der Tonart behandelt wissen will. Hierüber ist zu vergleichen, was Referent später bei der Behandlung der Notendreiklänge bemerkt.

Quinte, wie in den Beispielen in der Anmerkung unter Nr. 1 und 2, sondern auch bei anderen Fortschreitungen des Accordes in die Sexte der Tonart, wie in den Beispielen unter Nr. 3, und hierbei geht die Secunde in die Quarte der Tonart, und in anderen Fällen (die auch unter Nr. 3 enthalten) in die Sexte der Tonart. Dieser letztere Gang, da also *d, f, h* nach dem Dreiklang von A-moll geht, rührt davon her, dass dieser verminderte Dreiklang in beiden Tonarten A-moll und C-dur vorkommt; der Verfasser erwähnt dieses Verhältniss (S. 192 unten und S. 129), aber ohne Folgerungen daraus zu ziehen; übrigens würde man diese Accordfolge nach des Verfassers Weise eine Trugfortschreitung nennen können; auch dass dieser Dreiklang eben wegen seiner Doppeldeutigkeit nicht selten in einen *E*-Accord übergeht, ist gleichfalls nicht erwähnt. Im mehr als vierstimmigen Satze zeigt sich die freie Fortschreitung der Intervalle dieses Accordes bei übrigens regelmässiger Auflösung, auch dadurch, dass die Quarte in die Tonica springt, wie bei Händel im Utrechter Te deum (in der Anmerkung unter Nr. 1 angeführt), wo die Quarte verdreifacht in die Terz, in die Quinte und in die Tonica geht; Aehnliches findet sich auch im Schlusschore des Jubilate von Händel mehreremale. Dergleichen, was in der That in den Meisterwerken jener Zeit so äusserst häufig vorkommt, und bei Meistern, denen vorzugsweis ein natürlicher Stimmengang eigen ist, wie Händel, Graun, Hasse und die Italiener jener Zeit (auch der spätere Fasch), musste nothwendig bei einem so wichtigen Accorde angeführt werden, und es würde auch am Ende mit des Verfassers Vorstellungsart in Einklang zu bringen gewesen sein, insofern mit Ausnahme einiger (unter Nr. 3, Anmerkung) Gänge die Quarte in eine Consonanz der Tonart springt. Aber freilich die Uebereinstimmung wäre verloren gegangen, die des Verfassers (nach dem Gesagten nicht allgemeine) Regel giebt, dass die Quarte der Tonart in allen unvollkommenen Hauptaccorden eine Stufe unter sich geht. Ganz richtig ist die Regel nur für den Dominantaccord (schon beim verminderten Septimenaccorde würde es nicht schwer sein, widersprechende Beispiele bei übrigens regelmässiger Auflösung des Accordes in alter und neuer Zeit zu finden), so dass es wohl natürlicher scheint, die Regel so auszudrücken: jeder Ton, der in einem Stamm-Accord die kleine Septime des Basstones ist, geht bei regelmässiger Auflösung dieses Accordes, sowie seiner Umkehrungen, eine Stufe unter sich. *)

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Singstimme.

1) Frau Amalie Joachim verehrungsvoll zugeeignet. **Sinnen und Minnen,** Dichtungen von Robert Hamerling, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von **Georg Henschel.** Op. 21. Heft I. Pr. 22½ Ngr. (Mk. 2. 25.) Heft II. Pr. 22½ Ngr. (Mk. 2. 25.) Folio. 13, 15 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13494/95.)

Der nicht unbegabte Componist, dem wir schon häufig in dieser Eigenschaft wie in der als Sänger in Concerten begegnet sind, bringt uns hier eine grosse Fülle des phantastisch schwärmerisch Verschwommenen. Warum unterzieht er sich

*) Ueber die Consonanz und Dissonanz der Quarte spricht der Verfasser schon früher S. 82 an einem Orte, wo seine Schlüsse eigentlich noch nicht vollkommen verständlich sein können; Referent sieht sich genöthigt, um sich in seinen obigen Betrachtungen nicht zu unterbrechen, über diese Stelle hier besonders seine Bemerkungen zu machen. Es heisst Anmerkung S. 83: »Die Quarte der Tonart wird von manchen Theoretikern unter die Consonanzen gezählt, von guten Praktikern aber als Dissonanz behandelt«, und weiterhin nach einigen historischen Erörterungen heisst es S. 85: »Aller bisheriger Streit lässt sich leicht beseitigen, sobald man nur feststellt, von welcher Quarte eigentlich die Rede ist, nämlich ob von der Quarte der Tonart oder von der Quarte in irgend einem Accorde. Die Quarte der Tonart ist Dissonanz: wo sie nun in einem Accorde vorkommt, wird sie als Dissonanz behandelt (so lange nämlich keine Trugfortschreitung, sondern eine regelmässige Auflösung stattfindet), die sich (wer?) auf Uebereinstimmung der grössten Meister in ihren Werken begründet«. Nun folgen Beispiele, in welchen (die Tonart ist C-dur) die Quarte *f* sich findet als Bestandtheil des Dominantaccordes *g-h-d-f* in seinen drei Umkehrungen und in seiner Grundgestalt, so dass sie also einmal als Terz (des Basstones *d*), als Quinte (des Basstones *h*) als Basston selbst, und als Septime des Basstones *g* erscheint, aber (S. 86) »immer nur als Quarte der Tonart behandelt wird«. Dass die Quarte *f* in diesem Accorde und in seinen Umkehrungen dissonire, wird wohl niemand leugnen. aber der Verfasser sagt in der oben angeführten Stelle: die Quarte der Tonart, wo sie in einem Accorde vorkommt, dissonirt sie Also dissonirt dies *f* auch (in der Tonart C-dur), wenn es im F dur- oder D moll-Dreiklang vorkommt? Vielleicht bejaht dies der Verfasser, insofern in der Tonart C-dur weder der D moll-, noch der F dur-Accord völlige Beruhigung giebt, aber dann muss er auch zugeben, dass aus demselben Grunde *a*, die Sexte der Tonart, dissoniren müsste, denn es giebt auch keinen Accord in der Tonart C-dur, welcher, die Sexte *a* enthaltend, völlige Beruhigung gäbe, auch nicht der A moll-Dreiklang. Dies thut nur der Dreiklang der Tonica. Aber der Verfasser giebt weiter als Beispiel, um seine Ansicht zu begründen, die Folge (in A-moll) der beiden Accorde *e-gis-h-d* und *e-a-c* (so dass in beiden *e* Basston ist); im ersten Accorde ist *d* die Quarte der Tonart, darum dissonirt sie (wird aufgelöst), dagegen consonirt die Quarte *e-a* im folgenden Accorde, da *a* die Tonica ist. Es heisst wörtlich so: »als Dissonanz schreitet sie (die Quarte *d*) bei der Auflösung des Accordes, in welchem sie Septime ist, in die Terz der Tonart, und der ganze Accord (ein Dominantaccord) in den Quartsextenaccord der Tonart, der aus Consonanzen derselben besteht, nämlich aus deren Grundton, Terz und Quinte, und mit Bezug auf die Tonart, zu welcher er gehört, ein consonirender Accord ist, wie ihn auch *Beethoven* im Andante seiner A dur-Symphonie gebraucht und damit schliesst.« Hiernach ist also des Verfassers Meinung: 1) die Quarte der Tonart dissonirt in jedem (leitereigenen) Accorde, wo sie vorkommt, 2) die Quarte im Sextquartenaccorde consonirt, sofern sie eine Consonanz der Tonart ist. Was den ersten Punkt anbelangt, so bedingt ihn der Verfasser selbst später, und Referent hat bereits oben seine Ansicht der Sache ausgesprochen. Was den zweiten Punkt betrifft, so ist es mit der Consonanz des Sextquartenaccordes etwas eigenes; der Accord hat wohlangebracht eine solche Schönheit und Tonfülle, dass man sehr geneigt ist, ihn consonirend zu nennen. Dagegen hat er in den meisten Fällen ein sehr scharfes Bestreben in den Dreiklang seines Basstones zu gehen; der Verfasser führt als Beweis der Consonanz dieses Accordes an, dass Beethoven damit ein einzelnes Stück einer Symphonie beschliesse, was immer noch nicht einen gänzlichen Schluss, eine vollkommene Beruhigung des Gehöres bedingt. Aber genau angesehen ist die Stelle selbst gar nicht beweisführend. In dem Augenblick, wo die Blasinstrumente in dem gedachten Andante vor dem Schluss eintreten, geben noch die Contrabässe den Ton *A* an und zwar, da bekanntlich der Contrabass eine Octave tiefer klingt als er notirt wird, dasjenige *A*, welches unter dem eintretenden tiefen Horn-*E* liegt. Beim Eintritt der Blasinstrumente also liegt der volle Dreiklang A-moll, und nicht seine Sextquartenverwechselung, und nun machen sämmtliche Blasinstrumente sogleich *decrescendo*, so dass die ganze Harmonie nur aus dem Dreiklang kommend, auf diese Weise ausfliesst. Ein ganz unzweideutiges Beispiel aber vom gänzlichen Schluss eines Musikstückes durch den Sextquartenaccord möchte wohl nicht zu finden und die Consonanz des Sextquartenaccordes auf die Weise schwerlich erweisbar sein. Wenn aber der Verfasser sagt, dass jeder Sextquartenaccord, in welchem die Quarte eine Consonanz der Tonart ist, wonach z. B. in der Tonart C-dur im Accord *h-e-g* (*h* als Basston genommen) die Quarte *e* consoniren würde, so wird der Verfasser dies schwerlich irgendwie durch die Praxis rechtfertigen können. Uebrigens aber würde Referent zum Beweis des Vorkommens eines harmonischen Verhältnisses, wie hier des Sextquartenaccordes als Schluss bei *Beethoven*, immer vorziehen eine Stelle zu wählen, wo der betreffende Accord von Stimmen gleicher Tonfarbe angegeben wird, also allein von Singstimmen oder allein von Streichinstrumenten, da besonders die Blechinstrumente so eigenthümlich in ihrer Wirkung sind, dass in der That auch ganz geübte praktische Musiker nicht augenblicklich einig sind, in welcher Octave sich ein tiefer Ton eines solchen Instrumentes vernehmen lässt.

überhaupt noch der grossen Mühe. — bei der mitunter entsetzlichen Modulations-Unordnung — irgend eine Tonart vorzuschreiben? Möchte er sich doch recht klar machen, dass der Werth eines Tonstückes nicht von der Menge der darin aufgespeicherten Absonderlichkeiten abhängt, die immer nur den Kern des Ganzen, den Ausdruck einer einfachen, natürlichen Empfindung verdunkeln können, oft ganz verdrängen. Die Modulationsliebhaberei vieler Musiker ist nicht ein aus dem Inhalt des Musikstückes entspringendes inneres Bedürfniss, sondern in den meisten Fällen die Folge ganz falscher Voraussetzungen; sie glauben durch ununterbrochenes Moduliren besonders interessant zu werden. Dies Bestreben aber, interessant zu werden, gleicht der Ziererei eines Menschen, der durch allerhand Aeusserlichkeiten die Aufmerksamkeit seiner Mitmenschen auf sich zu lenken sucht. Ein solches geschraubtes Wesen ist Unnatur, und die sollte jeder Componist, der eine wahre, heilige Begeisterung für seine Kunst in sich trägt, verbannen. — Trotz des hier gerügten Fehlers findet sich aber in den vorliegenden Heften vieles Schöne, was von einer nicht unbedeutenden Begabung Zeugniss ablegt, so dass sich sehr wohl die Lieder viele Freunde erwerben werden.

2) Desselben Op. 22. **Thüringer Waldblumen.** Lieder im Volkston mit Begleitung des Pianoforte.

Nr. 1. »Verstohlen geht der Mond auf«. (Volkslied.)
Nr. 2. »Vöglein im Tannenwald«. (Volkslied.)
Nr. 3. »Wenn du bei mei'm Schätzel kommst«. (Volkslied.)
Nr. 4. »Lebe wohl, lebe wohl, mein Lieb« (Uhland.)
Nr. 5. Die Rose (Chr. Weise, 1684). »Die Rose blüht«.
Nr. 6. »Es wollt' ein' Jungfrau früh aufsteh'n«. (Volkslied.)
Nr. 7. »Marienwürmchen setze dich«. (Volkslied.)

Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13496.) Folio. 11 S. Preis 20 Ngr. (Mk. 2.)

In diesem Hefte, wenn es auch nicht ganz frei ist von dem vorher gerügten Fehler, lernen wir den Componisten von einer liebenswürdigeren Seite kennen. Die Melodie ist ausdrucksvoll, der einfache, schlichte Volkston gut getroffen, auch die Begleitung leicht ausführbar, weshalb wir diesen Liedern eine recht weite Verbreitung wünschen.

3) **Sieben Lieder** für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Adolf Wallnöfer.** Op. 1. Wien bei J. P. Gotthard. (392 1873.) Folio. 17 S. Pr. 1 fl. 20 kr. ö. W. (22½ Ngr.)

Nr. 1. Durch die wolkige Maiennacht. (Ged. von Geibel.)
Nr. 2. Schweigen (von Grillparzer): »Als ich noch jung war«.
(Nr. 1 und Nr. 2 Meinem Freunde Josef Staudigl jun. gewidmet.)
Nr. 3. Frage (Gdicht von ?): »Was blickst du mich so traurig an«.
Nr. 4. Morgenroth und Nacht (von Hammer-Purgstall): »Nachtgreifer heisst das Morgenroth«.
(Nr. 3 und 4 Herrn Victor Rokitansky gewidmet.)
Nr. 5. Auferstehung (Schatzmayer): »Frühling, alle Knospen springen«.
Nr. 6. Hauch und Wort (Hammer-Purgstall): »Die Nacht lag leblos auf der Erde«.
(Nr. 5 und 6 Meinem Freunde B. Back.)
Nr. 7. Die Mainacht (Ludw. Holty): »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt«.
(Herrn Heckel in Mannheim, Gründer des 1. Wagner-Vereins.)

Wir sind uns nicht ganz klar darüber, ob wir die Lieder als etwas Ernstes oder als einen Witz des Herrn Wallnöfer zu betrachten haben. Im ersten Falle würden sie als Zeichen gänzlicher Talentlosigkeit anzusehen sein, im letzteren, wo es nur allenfalls auf eine Verhöhnung der sogenannten »neudeutschen Schule« abgesehen sein kann, wäre das Unternehmen überflüssig zu nennen.

4) Dem Andenken der Frau Baronin Henriette von Dyherrn gewidmet. **Trauerrose.** Dichtung von G. Baron von Dyherrn. In Musik gesetzt für eine Mittelstimme mit Begleitung des Pianoforte von **Friedrich von Wickede.** Op. 43. Leipzig bei C. Begas. Nr. 1. Folio. 5 S. Pr. Mk. 0. 75.

Das Werk verdankt einem Familienereigniss sein Entstehen und wäre besser nach seiner Beschaffenheit auch Familieneigenthum geblieben.

5) Desselben Op. 44. Herrn Robert Wiedemann. **Fünf Gedichte** von G. von Dyherrn, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung componirt.

Nr. 1. »Aus dem Traum gestört«. Nr. 2. Mein Grab. Nr. 3. »O sing ein Lied«. Nr. 4. Thränenmärchen. Nr. 5. Die Blume der Liebe. Nr. 1 Pr. Mk. 0, 75. Nr. 2—5 à Mk. 0. 50. Preis compl. Mk. 2. 25.

Leipzig bei C. Begas. (Nr. 2—7.) Folio. 13 S.

Die Lieder dieses Heftes sind im Allgemeinen recht sangbar, bieten aber nicht viel des Interessanten.

6) Desselben Op. 45. Fräulein Marie Klauwell gewidmet. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.

Nr. 1. »Es hat die Rose sich beklagt« von F. Bodenstedt nach Mirza Schaffy. Pr. Mk. 0, 50.
Nr. 2. »Du bist wie eine Blume« von H. Heine. Pr. Mk. 0, 50.
Nr. 3. Marienlied aus dem Lateinischen von E. Hobein: »So rein von Himmel schauen« etc. Pr. Mk. 1.

Leipzig bei C. Begas. (Nr. 8—11.) Folio. 6 S.

Bei dem ersten Liede ist von dem Componisten angegeben: »Besonders deutliche Aussprache erforderlich«. Bei den folgenden Liedern findet sich diese Bemerkung nicht; vermuthlich wünscht aber der Verfasser die alte Gesangsregel auch bei diesen angewendet zu sehen. Im zweiten Liede macht sich folgende Stelle recht eigenthümlich:



Sonst ist nicht Neues darüber zu sagen und könnte nur dasselbe, was über Op. 44 desselben Verfassers bemerkt ist, bei diesem Hefte wiederholt werden. π.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Im Kgl. Opernhause wird die nächste Novität bilden: »Cesario«, Text nach Shakespeares »Was Ihr wollt«, Musik von *W. Taubert*.

✱ **Frankfurt a. M.**, im September. Unsere beiden Oratorien-Vereine haben für die bevorstehende Saison folgende Werke zur Aufführung gewählt. Cäcilien-Verein: Erstes Concert: Missa solennis von *L. van Beethoven* (mit Orgel). Zweites Concert: Scenen aus der Odyssee von *Max Bruch* (»auf Verlangen wiederholt«). Drittes Concert. 1) *Joh. Seb. Bach's* Cantate: »Gottes Zeit«. 2) Orgelfuge in E-moll von *G. F. Händel*. 3) *Joh. Christ. Bach's* achtstimmige Motette »Ich lasse dich nicht« a capella. 4) *Antonio Lotti's* achtstimmiges Crucifixus. 5) *Palestrina*, »O domine Jesu«, vierstimmig a capella. 6) *Giacomo Arcadelt*, »Ave Maria«, vierstimmig a capella. 7) *Joh. Eccard*, »O Lamm Gottes«, fünfstimmig a capella. 8) *Heinrich Schutz*, sechsstimmige Motette: »Das ist je gewisslich wahr« a capella. 9) *Heinrich Schütz*, sechsstimmige Motette »Selig sind die Todten« a capella. 10) *J. S. Bach*, Doppelchor mit Orchester und Orgel »Nun ist das Heil und die Kraft«. (Die Nummern 5—10 zum ersten Mal.) — Der Rühl'sche Verein kündigt an für das erste Concert *Joh. Brahms* »Ein deutsches Requiem« und *F. Mendelssohn's*

»Lobgesang«; für das zweite Concert: *Franz Schubert's* Messe in F-dur (zum ersten Mal) und *G. F. Händel's* »Alexanders-Fest«; für das dritte Concert: *Robert Schumann's* »Das Paradies und die Peri«.

✱ In **Lemberg** soll wieder ein deutsches Theater errichtet werden, nachdem lange Jahre das polnische Element auch in der Kunst die Alleinherrschaft geführt hatte.

✱ **Mailand.** Unter der Direction des Maestro Mazzucato wird im Conservatorium zu Mailand eine Aufführung der Vier Jahreszeiten von *Haydn* vorbereitet.

✱ **Paris.** [Offenbach's Theater.] Am 1. September war es ein Jahr, dass Offenbach an der Spitze des Pariser Gaîté-Theaters steht. Das pecuniäre Ergebniss dieses ersten Jahrganges seiner Direction muss ein glänzendes genannt werden. Die Einnahmen vom 1. September 1873 bis 1. September 1874 inclusive beliefen sich auf 2,000,511 Francs 50 Centimes, so dass die Tageseinnahme durchschnittlich fast 6000 Francs erreichte. Und dieser colossale Gewinn wurde, was wohl nur in Paris möglich ist, blos mit drei Stücken erzielt: Der »Gascogner« trug 261,308 Francs, »Jeanne d'Arc« 523,064 Francs und »Orpheus in der Unterwelt« (nicht einmal eine Novität) 1,185,971 Francs ein, wozu dann noch die Einnahmen einiger literarischen oder musikalischen Matinéen mit 20,160 Francs treten. Die Autoren der aufgeführten Stücke bezogen in diesem Jahre 200,051 Francs, und den Armen von Paris fiel nach dem ihnen zustehenden exorbitanten Antheile an den Theater-Einnahmen die respectable Summe von 220,056 Francs zu.

✱ **Wien.** [Komische Oper.] Die Eröffnung der Komischen Oper dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach erst am 6. October erfolgen. Zur Aufführung soll an diesem Abend »Don Cäsar«, Oper von *Massenet*, gelangen, eine Novität, welche erst vor zwei Jahren an der Pariser Opéra Comique auftauchte. Für die weiteren Vorstellungen der ersten Woche sind »Figaro's Hochzeit« und »Der König hat's gesagt« in Aussicht genommen. Die genannten Opern werden bereits unter der Leitung des Kapellmeisters Herrn Sucher studirt. Die erste Oper, welche vom Kapellmeister Bossenberger dirigirt werden soll, wird »Maurer und Schlosser« sein. Als zweite Novität des neuen Unternehmens soll im November *Auber's* »Der Tag des Glücks« folgen. Am Eröffnungsabend werden in den Hauptrollen die Herren Erl, Hermany und Frl. Tremel (die Schwester der am Hofoperntheater engagirten Künstlerin) beschäftigt sein. Von den früheren Kräften der Komischen Oper hat die neue Direction nur Fräul. Deichmann, die Herren Erl, Hermany und Jacob Müller engagirt. Alles Uebrige ist neu, die Zahl der »Neugewonnenen« ist übrigens eine sehr grosse. Herr Hasemann hat für jedes Fach vier bis fünf Vertreter engagirt. Es wird Sache des Publikums sein, Musterung zu halten. (N. fr. Pr.)

✱ Auszeichnungen und Ernennungen:

Die artistische Direction des Hoftheaters zu Darmstadt ist dem früheren kgl. Hofschauspieler Wünzer übertragen worden.

In die von Hegar niedergelegte Stellung eines ersten Violoncellisten am Leipziger Gewandhausorchester tritt mit Anfang October Kammervirtuos C. Schröder aus Braunschweig.

✱ Todesfälle:

Zu Paris starb am 21. Aug., 70 Jahre alt, der Contrabassist Achille Gouffé.

Zu London am 7. Septbr. der erste Clarinettist des Crystal-Palast-Orchesters, C. Pape.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 38. *Rob. Musiol:* Zur Geschichte der Entwickelung der Ouverture. (Schl.) — Ed. Hanslick über Verdi. — Recensionen.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 37. *S. Farina:* Salvator Rosa del Maestro Gomes alla Scala. (Libretto, musica, esecuzione.) — Varietà (Il matrimonio di Esmeralda).

Le Guide musical. Nr. 37. Richard Wagner et la »Neuvième«. III. — Origines et développements de l'Opéra aux Pays-Bas.

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. 30. *Andrea Martinez:* San Carlo, la relazione G. de Luca e la responsabilità della Giunta. (Contin. e fine.) — La Società maschile Viennesi di Canto.

Le Ménestrel. Nr. 41. *Th. de Lajarte:* Spontini. La Vestale et Fernand Cortez. Histoire de ces deux ouvrages, d'après des documents inédits. II. — Niels Gade et Johannes Brahms jugés par Robert Schumann. (Le Français du 6 juill. et du 17 août, par Ad. Jullien.)

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 36/37. Artisti di Canto. Lorenzo Abrugnedo. — Un episodio della vita di Gounod. — L'Esmeralda del M. Campana a Cento.

Musik-Zeitung, Allgem. deutsche. Nr. 24. *J. Alsleben:* Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — *Eschmann:* Ein Hundert Aphorismen für Klavierlehrer. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 38. An Ludwig Meinardus. — Recensionen.

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 35. Berichte.

The Orchestra. Nr. 2. Curwen versus Hullah. — Jules Janin. — *Ch. Lunn:* Congregational Singing. — M. Hervé. — The Tonic Sol-Fa Method and the Education Department. — New Publications (Bellasis' Cherubini; Hiller Mendelssohn). — The Welsh Eisteddvod. — Popular Pianofortes.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 37. Der Pavilion der »Zauberflöte«. — Noch ein Brief von Rich. Wagner. — Inschriften und Sprüche vom deutschen Sängerbundesfest in München. — Nr. 38. Die Theater in Russland. — Recensionen.

The musical Times. Nr. 379. *Henry C. Lunn.* The London musical season. — Reviews.

Urania, von A. W. Gottschalg. Nr. 7. *H. Sattler:* Zur Fingergymnastik. — Luther in Worms. Oratorium von Rossmann, comp. von Ludw. Meinardus (Bericht). — Besprechungen. — Beilage zu Nr. 7. Die Orgel in der neuen evangel. Kirche zu Ranis.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 37. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 16. — Kritik (über Tottmann's Führer durch den Violin-Unterricht von *A. Dörffel*).

Zeitschrift, Neue, f. Musik. Nr. 37. Dr. *J. Schucht:* Geist und Charakter in der Tonkunst. (Forts.) — Recensionen.

Die Gegenwart. Nr. 37. *P. Lindau:* Die Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten.

Magazin f. d. Lit. d. Auslandes. Nr. 34. Die Kunst und der Staat.

Allgemeine Zeitung (Augsburg). Nr. 254. 11/9. Beilage. *Franz Gehring:* Tristan und Isolde von Richard Wagner. Münchener Aufführungen am 2. und 6. Sept. 1874.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Aus den Erlebnissen eines Sängerquartetts. Mit 7 Abbildungen. München 1874. Hoepfner & Grammer. gr. 8⁰. 24 S. Mk. 0, 60.

Fest-Zeitung zum zweiten deutschen Sängerbundesfest. München 1874. Red. Eugen Gugel. München, Th. Ackermann. Nr. 1—3. gr. 4⁰. à 1 B. m. Beil. Mk. 0, 30.

John, Fr. — Der Gesangunterricht nach Noten. Eine gedrängte Zusammenstellung d. Nothwendigsten und Unentbehrlichsten für jeden Sänger von *Friedr. John.* Ausgabe f. Männergesangvereine, Gymnasial- u. Seminarchöre. Dresden, Meinhold u. Söhne. 8⁰. 27 S. Mk. 0, 40. (Ohne Jahr. 1874.)

Stark, L. — Neuer compendiöser Literaturführer durch die meist gepflegten Musik-Gattungen. Nach prakt. Erfahrungen zusammengestellt und allen strebsamen Kunstfreunden, insbesondere Vereinsdirigenten u. Musiklehrern gewidmet von Prof. Dr. *L. Stark.* Stuttgart, Galler. 1874. gr. 16⁰. 54 S. Mk. 0, 75.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Um die Einführung classischer Werke von deutschen Meistern in Italien hat sich neuerdings der Pianist Herr Eduard Bix in Triest im Verein mit dem Mailänder Verleger Giulio Ricordi ein grosses Verdienst erworben. Vor uns liegt Volume I. einer für Italien bestimmten und eingerichteten Ausgabe der J. S. Bach'schen Clavierwerke unter dem Titel: Scelta sistematica e progressiva delle composizioni per Pianoforte di G. S. Bach, corredate di note, diteggiatura, indicazioni di metronomo &c. da *Edoardo Bix.* Volumi quattro. R. Stabilimento Ricordi. Milano. Vol. I. (42440.) 4⁰. 95 pag. L. 4, 20. All' estero Fr. 1, 50. Die Vorrede ist dat. Trieste, maggio 1872, doch der erste Band erst jetzt erschienen. Sobald die Ausgabe complet geworden, wird sich Gelegenheit zu einer eingehenden Besprechung bieten. Der vorliegende Band beginnt mit 12 piccoli preludi per i principianti.

Zur gefälligen Notiz.

Vom 1. October d. J. ab wohne ich:

Berlin W. Genthinerstrasse 16, II.

und ersuche ich freundlichst, dorthin alle Zusendungen für die Redaction dieser Zeitung richten zu wollen.

Müller.

ANZEIGER.

[157]

Nova Nr. 2
von Ed. Bote & G. Bock,
Hof-Musikhandlung in Berlin.

I. Orchester.

Thlr. Sgr.

Goldschmidt, G. Victoria-Quadrille, Op. 106. (Sammlung Heft 449) . . . 1 25
Gung'l, Jos. Huldigung Sr. Majestat Christian IX. Marsch, Op. 274, und **Wagner, Fr.** Auf Vorposten. Polka, Op. 86. (Sammlung. Heft 447) . . . 2 12½
Michaelis, G. Gungl's Lieblings-Polka, Op. 105 und **Wagner, Fr.** Friedens-Marsch, Op. 81. (Sammlung. Heft 448) . . . 2 15
Rosenfeld, J. Ouverture zu Schiller's Braut von Messina, Op. 25 (Partitur) . . . 2 15
Walther, C. Meta-Polka-Mazurka, Op. 46 und **Saro, H.** Im Laufschritt. Galopp, Op. 85. (Sammlung. Heft 450) . . . 1 12½
Wüerst, R. Ouverture zur Oper Faublas. Partitur . . . 1 20

II. Instrumental-Musik.

Grimm, C. Dramatische Scene aus der Oper die Afrikanerin. Transcription für Cello und Pianoforte . . . — 10
Lange, G. Lamentation d'une jeune fille, Rêverie fur Pianoforte und Violine, Op. 10 — 15
—— Farewell! Méditation, Op. 15 . . . do. . . . — 15
—— Prière à la Madonne, Mélodie sérieuse, Op. 17 . . . do. . . . — 20
—— Die Libelle. Idylle, Op. 24 . . . do. . . . — 20
—— Jagerfahrt. Op. 26 . . . do. . . . — 25
—— Dolorosa. Méditation. Op. 28 . . . do. . . . — 20
—— Fischerlied. Tonstuck, Op. 40 . . . do. . . . — 20
Urban, H. Stimmungen. 6 Stucke fur Violine und Pianoforte Op. 13.
Nr. 1. Traumerisch . . . — 10
Nr. 2. Unruhvoll . . . — 10
Nr. 3. Beseligt . . . — 10
Nr. 4. Leidenschaftlich . . . — 15
Nr. 5. Inbrünstig . . . — 15
Nr. 6. Jubelnd . . . — 25

III. Pianoforte à 4ms. et à 2ms.

Dottke, S. Im Walde. Tonstück . . . — 15
Ehlert, L. Carnevalstück Nr. 2, Op. 35 . . . — 25
Ehrlich, A. H. Concertstuck in ungarischer Weise, Op. 1 . . . 2 —
Lange, G. 4 Fantasiestucke über Motive der Oper Faust. Op. 185.
Nr. 1. Faust und Margarethe (Duett III. Akt) . . . — 20
Nr. 2. Blümlein traut (Arie des Siebel) . . . — 17½
Nr. 3. Es war ein König von Thule (Ballade) . . . — 17½
Nr. 4. Juwelen-Arie (Schmuck-Walzer) . . . — 17½
—— 2 leichte Jagdstücke, Op. 186.
Nr. 1. Jägers Auszug . . . — 12½
Nr. 2. Waidmanns Heimkehr . . . — 12½
—— Die Loreley singt. Gondellied. Op. 187 . . . — 15
—— An der Wiege. Tonstück. Op. 188 . . . — 15
—— Das Madchen aus d. Fremde. Fantasie-Mazurka, Op. 189 — 17½
—— 3 Fantasien über beliebte Lieder, Op. 190.
Nr. 1. Wiegenlied von Joh. Brahms . . . — 17½
Nr. 2. Schilflied von Julius Urban . . . — 17½
Nr. 3. Der Hirt, schwedisches Volkslied von Berg . . . — 17½
Hüfer, Ph. Tarantelle, Op. 21 . . . — 15
Schönburg, H. Jugendfreuden. Op. 65, Heft 2 . . . — 10
—— Frühlingslauten. Charakterstück, Op. 76 . . . — 15
—— Vergissmeinnicht. Melodisches Tonstück, Op. 77 . . . — 20
—— Die Heimfahrt. Tonstück, Op. 78 . . . — 15
Stiehl, H. Drei Stimmungsbilder, Op. 96 . . . — 17½
—— Aquarellen. 10 leichte Clavierstucke zu 4 Händen. Op. 77, Heft 6 . . . — 26
Strauss, Johann. Der Carneval in Rom. Potp. f. Pianoforte.
I. Potpourri . . . — 25
II. Potpourri . . . — 25

IV. Tänze und Märsche à 4ms. et à 2ms.

Apitus, C. Rosmarien-Rheinländer, Op. 55 . . . — 7½
—— Schneeglöckchen-Polka, Op. 56 . . . — 7½
—— Eisblumen-Galopp, Op. 57 . . . — 7½
—— Kriegerfestmarsch, Op. 58 . . . — 7½

Thlr. Sgr.

Gung'l, J. Hochzeitsreigen-Walzer à 4ms., Op. 276 . . . — 20
—— Unter den Linden. Walzer à 4ms., Op. 277 . . . — 20
—— Novellen-Walzer à 4ms., Op. 278 . . . — 20
—— Magyar Juhásznota, Ungarischer Schafertanz. Op. 206 à 2ms. . . . — 7½
—— Brautlieder-Walzer, Op. 299 à 2ms. . . . — 15
Hundt, A. Angot-Rheinlander, Op. 27 . . . — 10
Kéler-Béla. Auf Flugeln der Liebe. Walzer, Op. 93 . . . — 15
—— Traumglück. Polka-Mazurka, Op. 94 . . . — 10
—— Die letzten Glücksstunden. Walzer, Op. 100 . . . — 15
Lehnhard, G. Tanze über Themen aus dem Zaubermärchen »Goldene Traume«.
Nr. 1. La balleteuse. Quadrille, Op. 47 . . . — 10
Nr. 2. Edelstein-Galopp, Op. 48 . . . — 10
Nr. 3. Waldmeisterbluthen-Polka, Op. 49 . . . — 7½
Nr. 4. Milliarden-Galopp, Op. 50 . . . — 7½
Michaelis, G. Angot-Galopp, Op. 106 . . . — 10
Plothow, P. Nordischer Opfer-Marsch, Op. 8 . . . — 7½
Schauroth, M. von. Schlittenfahrt-Galopp . . . — 7½
Semon, F. 4 Marsche. 1. Der St. Quentiner, zur Erinnerung an den 19. Jan. 1871. 2. Secundanten-Marsch. 3. Steeple-chase. 4. Festmarsch. Complet . . . — 15
Sternberg, C. Carnevalistischer Marsch . . . — 7½
Wagner, Fr. Rheinlied-Marsch, Op. 63 . . . — 5
—— Waldparkklange. Walzer, Op. 91 . . . — 15
—— Morgengedanken. Walzer, Op. 92 . . . — 15
—— Liebes Tantchen. Polka, Op. 96 . . . — 7½

V. Gesangsmusik.

Cahn, Leo. Mozart. Für Declamation und Pianoforte . . . — 15
Gumbert, Ferd. Gesang der Nonne. Op. 116, Nr. 1. Für Sopr. — 7½
—— — — Für Alt . — 7½
—— Aus der Ferne. Op. 118, Nr. 2. Für Sopr. — 7½
—— — — Für Alt . — 7½
Hasse, Gustav. Drei Gesange für Sopran, Op. 16
Nr. 1. Traut Hanslein uber die Haiden ritt . . . — 7½
Nr. 2. Frühling. Das Eis zerkracht . . . — 7½
Nr. 3. Wir lagen und traumten . . . — 5
—— Drei Balladen, Op. 17, für Bass.
Nr. 1. Wilderers Tod . . . — 7½
Nr. 2. Unter den Tannenbaum . . . — 12½
Nr. 3. Banditen-Begrabniss . . . — 17½
Henschel, Georg. 3 Lieder für Bariton oder Alt. Op. 10.
Nr. 1. O sehne dich nicht an's graue Meer . . . — 7½
Nr. 2. Rothe Lippen, bleiche Wangen . . . — 7½
Nr. 3. Siehst du das Meer? . . . — 7½
Lecocq, Ch. Mamsell Angot. Nr. 10. Duett. Mocht' jetzt euch etwas Politik ablocken . . . — 10
Lehnhard, Gustav. Schlummerlied, Op. 45, für Sopran . . . — 7½
—— Frühlingslied, Op. 46 . . . — 5
Kiel, Fr. Christus. Oratorium. Op. 60. Einzelne Gesänge.
Nr. 8. M.-Sopr.-Solo. Das zerstossene Rohr wird er nicht zerbrechen . . — 10
Nr. 6. Rec. (Christ.). Wenn du es wüsstest, so würdest du auch bedenken . . — 5
Nr. 12. M.-Sopr.-Solo. Fürwahr, er trug unsere Krankheit — 10
Nr. 18. — Da er gestraft und gemartert ward — 7½
Nr. 23. (Christus.) Ihr Tochter von Jerusalem, weinet nicht über mich . . — 5
Nr. 28. Duett (M.-S. u. Alt). Wer wälzet uns den Stein von des Grabes Thür . — 10
Kleffel, Arno. 6 Lieder für eine Singstimme, Op. 15 . . . — 25
Nr. 1. Liebesreim. Nr. 2. Frühlingserwachen. Nr. 3. Mit geheimnissvollen Düften. Nr. 4. Unter den Zweigen. Nr. 5. Schlummerlied. Nr. 6. Das ist so Brauch.
Küster, X. 2 Lieder für eine Singstimme. Complet . . . — 15
Nr. 1. Frühlingslied. Nr. 2. Lied von Geibel.
Danysz, Kasimir. 2 Duette. Op. 5. Complet . . . — 15
1. Nur noch einmal möcht ich dich sehen.
2. O wollest nicht den Rosenstrauss.
Rappoldi, Eduard. 8 Lieder für eine Singstimme, Op. 4. Complet . . . 1 15
Wüerst, Richard. 4 Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton. Op. 63.
Nr. 1. Lied des abgebrochenen Zweiges . . . — 7½
Nr. 2. Lebewohl . . . — 5
Nr. 3. Ich danke dein . . . — 7½
Nr. 4. Treugelöbniss . . . — 5

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 7. October 1874. **Nr. 40.** IX. Jahrgang.

Fünf Briefe von Joh. Nic. Forkel an Carl Friedr. Zelter.

(Mitgetheilt von **H. Bellermann.**)

(Schluss.)

III.

Göttingen, am 28 April, 1803.

Dankbar für die freundschaftliche Erfüllung meiner Bitte erhalten Sie hiermit die beyden Werke wieder zurück. Ob sie am 3ten May schon wieder in Ihren Händen sein werden, wird von der guten Ordnung der Posten abhängen. Ich hatte bei der Ankunft des Paquets eine kleine Ferien-Reise in die jetzt preussisch gewordenen Eichsfeldischen Klöster angetreten, von welcher ich erst nach 10. Tagen zurückkam. Diese 10. Tage waren also für den Gebrauch der beyden Werke verloren, und doch wollte ich sie nicht gerne ungenutzt wieder zurücksenden. Sie können aber glauben, dass, wenn diesmal nicht gerade ein solcher Umstand in die Quere gekommen wäre, Sie beyde Werke noch 8 Tage vor der bestimmten Zeit zurückerhalten haben würden. Uebrigens stehe ich jederzeit zu allen Gegendiensten bereit.

Das *Stabat mater* von Ferradini besitze ich nicht. Wenn es aber die Kreutzherren in Prag haben, so kann ich es bekommen. Jedoch dürfen wir, was den Werth des Stückes betrift, nicht auf unsern Gerber bauen, denn er hat seine Nachricht aus einer böhmischen Statistik genommen, worin ein Aufsatz über böhmische Componisten von einem Pater Dlawacz*) aus dem Strahof in Prag ist, der aber nicht viel von der Sache versteht. Die Kreutzherren würden mir gewiss etwas von diesem Schatz gesagt haben, wenn er in ihren Händen und von so vorzüglichem Werthe wäre, wie Dlawacz und nach ihm Gerber sagt.

Für die freundliche Beurtheilung meines Bachs danke ich Ihnen. Sie sind vielleicht jetzt der Einzige, der noch vernünftig darüber reden und urtheilen kann.

*) Gottfried Johann Dlabacz (Dlabač) ist am 17. Juli 1758 zu Cerhenic in Böhmen geboren, und am 4. Februar 1820 im Kloster Strahov in der Nähe Prags gestorben. Seine musikhistorischen Schriften, die sich alle speciell mit der Musikgeschichte Böhmens beschäftigen, sind verzeichnet zu finden in C. F. Becker's System.-chronolog. Darstellung der musikal. Literatur. Leipzig 1836.

Nochmals tausend Dank für Ihre freundschaftliche Güte. Ich bin und bleibe von ganzem Herzen der Ihrigste

Forkel.

Die vierte Seite des Briefes trägt die Adresse: »Herrn Maurermeister Zelter zu Berlin. Hiebey ein Paquet mit Büchern in schwarzem Wachstuch, signirt H. Z. Berlin. Franco.« Oben links in der Ecke »10 *ff.*«

IV.

Göttingen, am 7. Jul. 1806.

Sie haben mir, mein geehrter Freund, durch Ihr Schreiben und die dabey befindliche musikalische Antiquität, welches mir beydes durch Herrn Luther richtig überliefert worden, ein grosses Vergnügen gemacht, und ich danke Ihnen herzlich für Ihr so gütiges Andenken. Das Büchelchen*) habe ich zwar schon in einer anderen Ausgabe gekannt; da diess aber eine ältere Ausgabe ist, so ist es mir doch sehr angenehm gewesen, auch diese mit eigenen Augen zu sehen. Herr Luther soll Ihnen das Werkchen unversehrt wieder in die Hände liefern.

Nun habe ich noch eine Bitte an Sie. Unter den Choral-Vorspielen J. Seb. Bach's ist eins von wunderbarer Schönheit über das Lied: »*Komm Gott Schöpfer heilger Geist*«. **) Den Anfang der Composition sehen Sie auf beyliegendem Blatt. Von diesem Stück nun fehlt mir der Bass (oder das obligate Pedal) des siebenten Tactes. Die Sammlung dieser Choral-Vorspiele ist auf dem Joachimsthaler Gymnasio und Sie sind gewiss so gütig, mir den Bass dieses siebenten Tactes, der höch-

*) Das Büchlein, von dem hier die Rede ist, ist *Michael Rosweck's Compendiaria Musicae editio, cuncta quae ad practicam attinet, mira quadam brevitate complectens.* Leipzig 1516, spätere Ausgabe 1519. 4⁰, 3½ Bogen.

**) Ein Bach'sches Choralvorspiel »*Komm Gott Schöpfer heiliger Geist*«, welches nach dem weiter unten näher bezeichneten Katalog folgenden Anfang hat:



ist in der Peters'schen Ausgabe vorhanden und ist in dem Dörffel'schen Kataloge mit jenem danebenstehenden Anfang als Nr. 35 des Cah. 7 der Serie V (Werke für die Orgel) auf S. 73 aufgeführt.

stens 4 Noten enthalten kann, in einem kleinen Zettelchen zuzusenden. Ich habe mir zwar zu dieser Stelle einen Bass gemacht, aber ich bin überzeugt, dass er nicht Sebastianisch ist.

Die Einlage haben Sie die Güte an die Behörde abgeben zu lassen. Herr Schulz wird einer Ihrer Bekannten seyn, wenigstens ist er ehedem Mitglied Ihrer Singakademie gewesen.

An der Fortsetzung meiner Geschichte bin ich jetzt fleissig und hoffe bald damit zu Ende zu kommen. — Bleiben Sie mir gewogen. Ich bin und bleibe unwandelbar der Ihrigste

Forkel.

Von Zelter's Hand darunter: »Ist unterm 14 Jul. 1806 durch Uebersendung der 4 Notten beantwortet.«

V.

Göttingen, am 29 Jul. 1806.

Ich danke Ihnen, mein geehrter Freund, für die gütige Erfüllung meiner Bitte um den S. Bach'ischen Bass.

Ihr altes *Impressum* wird noch diese Woche durch Herrn Luther an Sie übersendet werden.

Den Catalog des Gerber'schen musikalischen Büchervorrathes besitze ich zwar, aber es hat doch seine grossen Schwierigkeiten, den Werth einer solchen Sammlung nach dem Verzeichniss bestimmen zu wollen. Beym Ankauf solcher Werke kommt gar viel auf Liebhaberey an; man bezahlt vielleicht für ein unbedeutendes Stück, bloss um es zu haben, den zehnfachen Werth. Manches andere bekommt man dagegen geschenkt. So ist es wenigstens mir bey der Sammlung meiner musikalischen Bibliothek gegangen, die aber ungleich stärker und vollständiger ist als die Gerber'sche.

Wie wollen Sie aber als Privatmann der Zerstreuung einer solchen Sammlung durch deren Ankauf vorbeugen? Zu einem solchen Zwecke müsste sie in ein öffentliches Institut gebracht werden, das, wie die Könige, unsterblich ist. Für Ihre Königliche Bibliothek wäre es ein Ankauf, die in diesem Fache gar wenig besitzt. Diese könnte den Tod des Herrn Gerber ruhig abwarten, und seine Sammlung nachher doch noch lange für die Nachwelt unzerstreut erhalten. — Leben Sie wohl und bleiben mir gewogen Ihr Forkel.

Eben als ich den Brief siegeln wollte, schickt Herr Luther und lässt mir sagen, dass er nach Berlin schreibe und den Roswick mit beylegen könne. Sie erhalten also nun Brief und Werk zugleich.

Zur Beurtheilung S. W. Dehn's als Theoretiker.

Aus dem Nachlasse des **Gottfr. Emil Fischer.**

(Fortsetzung.)

Was ferner die Dissonanz der Terzdecime anbetrifft, so ist erstlich nicht zu bestreiten, dass (alles nach dem System des Verfassers betrachtet) wenn in einem unvollkommenen Hauptaccord die Terzdecime vorkommt, dieselbe dissonirt und in regelmässiger Auflösung eine Stufe unter sich geht, aber der Verfasser sagt selbst S. 111 Anmerkung: »man nennt die Septime dieses Accordes, die in Verbindung mit dem Leitton, der Secunde und Quarte der Tonart, als ein dissonirendes Intervall erscheint, Terzdecime der Tonart« und sagt weiter, dass nicht die Entfernung des besprochenen Tones (*a* oder *as*) vom Grundton *c*, sondern nur die Verbindung derselben mit gewissen anderen Tönen der Tonart das Wesen des Dissonirens herbeiführt. Warum also die Terzdecime z. B. *as* zu einer Dissonanz machen, wenn ihr Dissoniren daher rührt, dass sie mit *h* eine verminderte Septime bildet; und nicht daher, dass sie die Terzdecime der Tonica ist; um so mehr, da der Verfasser in derselben Anmerkung (gewiss vollkommen richtig) bemerkt, dass diese dissonirende Terzdecime, eben so gut auch ihrer Lage nach die Sexte der Tonica sein könne. Auf eben dieselbe Weise würde man auch zeigen können, dass die Duodecime dissonire; denn in dem Stammaccorde *a-c-e-g* (in C-dur) erscheint (die Intervalle nach der Scale geordnet) *g* als Duodecime und dissonirt alsdann genau auf eben die Weise als *as* im Accord *h-d-f-as* als Terzdecime; aber auch hier ist ja das Wesen der Dissonanz von *g* begründet darin, dass sie Septime des Basstones *a* ist, nicht darin, dass sie Duodecime von *c* ist. Referent weiss keinen Grund aufzufinden, warum man nicht das Kennzeichen der Dissonanz auch nach seiner wahren oder zum wenigsten unmittelbareren Ursache angeben solle und die Regel aufstellen, dass, wenn in der Stammgestalt eines Accordes ein Ton gegen den Basston die kleine oder verminderte Septime hat, dieser Ton dissonirt und eine Stufe unter sich geht, und dass dieser Ton in allen Umkehrungen des Accordes auf dieselbe Weise dissonire und sich auflöse.

Bei der Behandlung des Dominantaccordes (*g-h-d-f*) sagt der Verfasser S. 193: »Jede zu einem vollkommenen Hauptaccord gehörende Consonanz der Tonart, die als wesentliches Intervall derselben vorhanden ist, schreitet bei regelmässiger Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart, um den unvollkommenen Accord aufzulösen, entweder stufenweise oder sprungweise in eine andere Consonanz der Tonart.« Demgemäss folgen darauf Beispiele, wo der Basston *g* in die Consonanz *e* der Tonart geht, es muss aber dann doch S. 196 bemerkt werden, dass der Bass nicht in die Terz der Tonart springen kann ohne falsche Fortschreitungen. Es kann wohl nicht gebilligt werden, dass man der Allgemeinheit und Kürze, und des Systems wegen eine Regel aufstellt, die man augenblicklich wieder beschränken muss. Uebrigens wäre es gewiss gut gewesen, bei dem Dominantaccorde auch des Dreiklangs der Dominante etwas ausführlicher zu gedenken, da überhaupt das Dominantenverhältniss von so grosser Wichtigkeit ist; hiervon hat den Verfasser vermuthlich nur der Umstand abgehalten, dass der Dominantendreiklang *g-h-d* nach seinem System ein Nebendreiklang ist.

Der kleine Septimenaccord *h-d-f-a* und der verminderte Septimenaccord *h-d-f-as* werden im Folgenden (S. 209) von dem Verfasser ganz gleichmässig neben einander gestellt und behandelt; es scheint dem Referenten, als ob dies zu manchem Uebelstand für die Theorie beider Accorde führe. Beide Accorde haben die wesentlichsten Unterschiede. Der verminderte Septimenaccord ist ohne Vergleich selbständiger; in jeder Umkehrung, in jeder Lage wird er fast mit gleicher Deutlichkeit in den Accord der Tonica (Dur oder Moll) leiten. Man wird ein Gleiches nicht vom kleinen Septimenaccord sagen können; schon die Grundgestalt *h-d-f-a* leitet nicht mit der Schärfe in den Accord der Tonica wie *h-d-f-as*, besonders auch aus dem schon oben erwähnten Umstande, dass der Accord *h-d-f-a* in der mit C nahe verwandten A moll-Tonart vorkommt und bei besonderer Stimmlage leicht in einen E-Accord und sodann nach A-moll leitet. Aber weit geschärfter tritt dies ein bei Umkehrungen, wie *d-f-a-h* (*d* als Basston genommen); schwerlich wird ein nicht durch Theorie vorgestimmtes Ohr diesen Accord als nach C-dur leitend (S. 212 erstes Beispiel) auffassen, eher noch in der Lage des zweiten Beispiels; dagegen leitet *d-f-as-h* sehr deutlich nach C-moll; aber noch weniger wird der Accord in der Lage *a-h-d-f* (*a* als Basston) (wie in § 22 erstes Beispiel) nach *g-c-e*, dagegen, was nicht erwähnt, sehr häufig nach *gis-h-e* oder *gis-h-d-e* leiten. Schwerlich möchte der Verfasser für beide angeführte Lagen irgend ein deutliches Beispiel eines guten Meisters (selbst allerneuester Zeit) anführen können. Aber hier ist noch ein Umstand zu erwähnen, auf den der Verfasser gar keine Rücksicht nimmt, nämlich dass sehr viel darauf ankommt, welch ein Accord,

oder welche Töne z. B. dem Accord *d-f-a-h* vorangegangen sind, um zu beurtheilen, ob ein solcher Accord als Leitaccord in C- oder als Nebenseptimenaccord in A-moll von dem Gehör aufgenommen und demgemäss aufgelöst wird; denn ginge z. B. diesem Accorde *d-f-a-h* der F dur-Accord voran, so etwa, dass *a* liegen bliebe und *h* als Secunde darüber träte, so würde wohl jedes Ohr den Accord als einen Nebenseptimenaccord in A-moll auffassen und seine Auflösung nach einem E-Accord erwarten; aber nur bei der Terzquartenverwechselung wird beiläufig (S. 213) und ohne weitere Erörterung eine ähnliche Fortschreitung erwähnt.

Es folgt nun der übermässige Sextenaccord in seinen (oben angegebenen) drei Gestalten. Nach des Verfassers Meinung hat derselbe seinen Sitz auf der kleinen Obersecunde der Tonart, demgemäss zeigt er also, wie in der Tonart C-dur oder C-moll der übermässige Sextenaccord *des-f-h*, *des-f-g-h*, *des-f-as-h* zu behandeln sei. Da nun nicht weiter erwähnt wird, wie es sich mit solchen übermässigen Sextenaccorden verhalte, welche auf anderen Stufen der Tonleiter vorkommen, so muss man annehmen, dass auch hier das S. 98 Ausgesprochene gelte: »Alle unvolkommenen Nebenaccorde werden wie unvollkommene Hauptaccorde behandelt«, da nämlich der Verfasser in seiner Uebersicht S. 126, 127 unter Nr. V. die übermässigen Sextenaccorde als Hauptaccorde aufführt. Unter der Voraussetzung also, dass jeder übermässige Sextenaccord auf dieselbe Weise zu behandeln sei, ist über die vom Verfasser aufgestellten Regeln Folgendes zu bemerken. Zuerst heisst es S. 216 von der Gestalt *des-f-h*: »Im vierstimmigen Satze ist dieser Accord nicht anzubringen, weil keines seiner Intervalle eine doppelte Fortschreitung hat und deshalb durch Verdoppelung zu Octavenparallelen verleiten würde.« Es soll also in dem Accorde *des-f-h* der Ton *f* nicht verdoppelt werden können. Hier widerspricht die Praxis dem Verfasser gänzlich; Referent führt hierunter eine Anzahl von Beispielen aus Werken guter Meister an, wo dieses Intervall verdoppelt (im Orchester verdreifacht, vervierfacht) wird, so dass die eine Stimme aufwärts in die Quinte *g* des auflösenden Accordes, nämlich des Dreiklanges von C-dur schreitet. *) Zweitens löst der Verfasser den Accord ebensowohl durch den Dreiklang von C-moll als den von C-dur auf. Hier aber ist ihm die Praxis in noch höherem Maasse als vorhin entgegen. Referent wusste aus dem Gedächtniss sich nur einer Stelle zu erinnern, wo die Auflösung des übermässigen Sextenaccordes nach Moll ohne Vorhalt geschieht; es ist in *S. Bach's* Kunst der Fuge, nach der Ausgabe von *Marpurg*, *Fuga a tre Soggetti* S. 61 T. 24, hier geht der Accord *b-d-f-gis* unmittelbar nach A-moll, und im Contrap. 3, S. 7 der 10. Takt vor dem Schluss wird derselbe Accord in die Quartsextenverwechselung des D moll-Dreiklangs und demnächst nach A-moll geführt. Auf Anlass von des Verfassers Behauptung nun hat Referent, was ihm an Partituren zu Gebote stand, durchgesehen, ohne irgend eine directe Bestätigung zu finden, *) man könnte aber noch dahin deuten: *Mozart, Idomeneo* im Chor: *O voto tremendo, spectacolo orrendo*, wo nämlich (die Stelle wiederholt sich zweimal) der Accord *des-f-as-h* durch den Sextquartenaccord *c-f-as*, den verminderten Septimenaccord *h-d-f-as* sich im dritten Accord, und nun noch durch den Vorhalt *f-as* nach dem C moll-Dreiklang auflöst. Mögen sich auch noch ein paar einzelne Stellen (wie dem Referenten noch eine aus einem Beethoven'schen oder Mozart'schen Quartett vorschwebt) finden, so ist es doch wohl nicht zu billigen, ohne alle Einschränkung beide Auflösungen beständig, wie in den Beispielen S. 216 geschieht, neben einander hinzustellen, als ob die eine gerade so gebräuchlich und wohlklingend wäre als die andere. Ganz gewiss ist die Auflösung nach Moll weit seltener als die vom Verfasser S. 119 u. 222 zu kurz berührten Umkehrungen des übermässigen Sextenaccordes, welche, gut eingeführt, sich ohne alle Härte und effectvoll hören lassen, wie die **) unten angeführten Beispiele zeigen. Vielleicht aber entgegnet der Verfasser, dass, was bis jetzt über seine Behandlung des Accordes gesagt ist, nichts gegen seine Ansicht beweise, da er nur von demjenigen übermässigen Sextenaccorde spreche, der auf der kleinen Secunde einer Tonart, also in C-dur oder C-moll auf *des* seinen Sitz habe; wiewohl dies nun eine Inconsequenz wäre, gegen die vorhin angeführte Stelle S. 98 über die Behandlung unvollkommener Nebenaccorde, so ist es doch nöthig, einem etwaigen Einwurfe zu begegnen, und hierzu müssen wir die vom Verfasser S. 127 und S. 220 weiter erörterte Behauptung, dass dieser Accord auf der kleinen Secunde der Tonart seinen Sitz habe, näher betrachten.

Wo ein leitereigener unvollkommener Hauptaccord, wo, um den deutlichsten Fall zu nehmen, z. B. *g-h-d-f* seinen Sitz habe, ist leicht zu entscheiden. Seine Intervalle kommen vereinigt nur in der C dur- oder C moll-Scale vor, und zweitens giebt seine Auflösung in den C dur- oder C moll-Dreiklang völlige Beruhigung und Gefühl der Tonart C, so dass dieser Accord sich regelmässig als vorletzter eines in *C* gänzlich abschliessenden Stückes gebrauchen lässt. Aber nun ein leiterfremder dissonirender (unvollkommener) Accord? Erstlich werden in einer Scale seine Intervalle nicht gefunden, sondern nur einige, so finden sich also die Intervalle *des-f-h*, oder *des-f-g-h*, oder *des-f-as-h* theilweis, nämlich *f-h*, *f-g-h* in der C dur-, *f-as-h* in der C moll-Scale; dagegen findet sich sein Grundton *des* und *f-g*, oder *f-as* in der F moll-Scale, nämlich in der Scale desjenigen Tones *F*, von welchem des Accordes Basston die kleine Sexte ist; gehört er also durch die wesentliche Dissonanz *f-h* in die C-Scale, so gehört er doch auch mit seinem Basston, Terz (und Quarte oder Quinte) in die Tonart F-moll, und so ist es gekommen, dass man die Frage aufgeworfen, in welche von beiden Tonarten *C* oder *F* er gehört. Zweitens führt der Accord bei regelmässiger Auflösung nach dem C dur-Dreiklang (keineswegs wie vorher durch die Praxis erörtert in den C moll-Dreiklang); man muss zugleich aber fragen, ob mit dieser Auflösung auch die Ton-

*) *Lotti, Miserere* (G-moll) Takt 57 (auch T. 16, T. 9). *Crucifixus* à 8 in C-moll. T. 26. *S. Bach, Choräle.* Nr. 19 T. 2. *Graun*, Tod Jesu, im Choral: Ihr Augen weint. T. 5. *Missa in Es. Et in terra.* T. 45. *Qui tollis.* T. 6. *Händel, Funeral Anthem.* S. 33 T. 6. *Josua* im Chor: O seht die Sonne folget. *Alexandersfest.* S. 49 T. 8. *Gluck, Iphigenie in Tauris.* Clav.-Ausz. Nr. 15 T. 31. *J. A. P. Schulz, Maria und Johannes.* Chor: Ergreift Jehovas. T. 30. *Choeurs d'Athalie.* Part. S. 55 T. 1. *Ph. E. Bach, Die Israeliten in der Wüste.* Part. S. 37 T. 1 (und öfter), wo die Terz des Accordes durch Hörner und Trompeten vervielfacht wird. *Auferstehung und Himmelfahrt.* S. 181 T. 5. *Mozart, Requiem.* S. 76 T. 6. *Misericordias domini.* S. 1 T. 2, 7. S. 4 T. 6. S. 11 T. 6. *Haydn*, *Insanae et vanae curae.* S. 6 T. 5. S. 20 T. 4. *A. Romberg*, *Die Macht des Gesanges.* Part. S. 13 T. 5. S. 45 T. 12. Eins der ältesten Beispiele, welches dem Referenten bekannt ist, befindet sich in einer *Motette* von *Jacobus Vaet* (XVI. Jahrhundert): *Vitam quae faciunt*, wo dieser Accord auf dem Tone *B*, also *B-d-gis* mit im Tenor und Sopran verdoppelter Terz sich unmittelbar nach A-dur auflöst. — Noch ist zu bemerken gegen des Verfassers Regel, dass auch ältere Harmoniker, namentlich *Marpurg* (*Handbuch zum Generalbass* Th. II, S. 104) ganz entschieden sagt, dass diese Terz im Accord verdoppelt werden dürfe, wo er sie dann natürlich auch aufwärts schreiten lässt.

*) *Lotti*, *Crucifixus* in C-moll a. a. O. ist ebenfalls dieser Gang, wo aber dem C-moll die Quarte vorgehalten wird, die hier nach dem Gange des Themas natürlicher in die grosse Secunde hinabgehen müsste; siehe auch weiter oben über diese Stelle.

**) *Durante*, *Magnificat* im Chor: Dispersit superbos. T. 3, 5. *Haydn, Jahreszeiten.* Part. Th. I. S. 41 T. 7. *S. Bach* in der *Matthäus-Passion.* Part. S. 73 T. 7; auch ähnlich in der Motette: Jesu meine Freude. Part. S. 24 T. 15; auch *Ph. E. Bach* in seinem *Probestücke zur wahren Art das Klavier zu spielen.* S. 12 T. 43, wo nur das *f* im Bass *eis* sollte geschrieben sein.

art C-dur festgestellt wird; denn der Cdur-Dreiklang ist ja in vielen Tonarten, ausser *C*, leitereigen, namentlich als Dominantaccord *) in F-dur und F-moll. Und nun wird die Frage, wie jede ähnliche, nur durch die Praxis zu beantworten sein und stellt sich so: Erstlich wird es vorkommen, dass ein aus C-dur (oder wenn der Verfasser will aus C-moll) gehendes Stück zum endlichen Beschluss als vorletzten Accord den übermässigen Sextenaccord hat, so dass alsdann mit der Auflösung des Accordes nach dem C-Dreiklang der befriedigende Schluss in der Tonart erfolgte. Diese Frage wird der Referent, und gewiss der Verfasser mit ihm, mit Nein beantworten. Ja es würde dem Verfasser sogar schwerfallen, mehrere Beispiele aus guter Praxis anzugeben, da dieser Accord z. B. sich überhaupt in einem aus *C* gehenden Stück findet, sofern nämlich nicht das Stück gerade an der Stelle überhaupt eine ausweichende Modulation hat oder eine solche beginnt, so dass gerade das Gefühl der Tonart gestört ist. **) Wenn es sich nun so verhält, so muss man doch weiter die Praxis befragen, in welcher Verbindung dieser Accord kurz vor dem Schlusse sich hören lässt, und hier giebt die Praxis mit der allergrössten Einstimmigkeit an, dass der übermässige Sextenaccord auf der kleinen Sexte der Tonica (in Dur und Moll) kurz vor dem Schlusse gebraucht wird. Referent hat darum oben mehr Beispiele, als für jenen Zweck nöthig schienen, gegeben; denn alle diese, die leicht zur grössten Anzahl zu vermehren wären, zeigen das vom Referenten Behauptete. So gebraucht also z. B. *Mozart* in seinem *Requiem* im *Recordare* den Accord zweimal; zuerst auf *b* auf den Worten *Tantus labor*, um nach D-moll zu gehen; darauf, nachdem das Stück entschieden nach C-dur modulirt hat, bei den Worten *cremer igne* auf den Ton *Des*, um wieder nach *F* zu gehen, wo also in beiden Fällen der Basston des übermässigen Sextenaccordes die kleine Sexte derjenigen Tonart ist, welche die Modulation einer einzelnen Stelle oder das ganze Stück beschliessen soll. Es kommt auch, was diese Ansicht bestätigt, der Fall vor, dass nach diesem Accord diejenige Tonart eintritt, welche der vorhin bezeichneten zunächst verwandt ist. So gebraucht *Händel* im *Messias* am Schluss des Grave: »Durch einen kam der Tod« diesen Accord auf dem Ton *f*, welcher die kleine Sexte von *A* ist, und fängt nun den folgenden Chor effectvoll und natürlich zugleich in der A-moll zunächst verwandten Tonart C-dur an. Wenn übrigens der Referent seine Beispiele meist aus Stücken im strengeren Stil genommen, so könnte der Verfasser vielleicht entgegnen, dass in freier bewegten Instrumentalstücken die Sache sich anders verhielte; Referent hat deswegen aus drei Haydn'schen Symphonien, deren Partituren ihm gerade zur Hand waren, ***) in der Anmerkung die Stellen angeführt, wo dieser Accord vorkommt; alle ohne Ausnahme bestätigen das Gesagte. Eine sehr gute Anwendung giebt auch der oben angeführte Chor aus dem *Idomeneo*. Hier kommt wirklich einmal in der Tonart C-moll ohne eigentliche Modulation (die Stelle kommt aus dem halben Schluss nach *g*) der übermässige Sextenaccord auf *des* vor, welchen *Mozart* nach dem Cmoll-Dreiklang durch einige Fortschreitungen führt; um nun aber die Tonart C-moll wieder festzusetzen, lässt der Componist vor dem Schluss den übermässigen Sextenaccord auf *as*, auf der kleinen Sexte von *C* hören; wenn man diesen ganzen Chor an sich vorübergehen lässt mit unbefangenem Ohr, so wird sich sehr deutlich ergeben, dass es zweierlei ist, den Cmoll-Accord anschlagen, und sich in der Tonart C-moll befinden, was der Verfasser nicht unterscheidet. Uebrigens zeugen die vom Verfasser aus *Haydn* und *Beethoven* angeführten Beispiele S. 218, 219 gerade gegen ihn. Wenn er ferner S. 220 sagt, dass man eben so gut zeigen könne, der Accord *des-f-as-h* gehöre nach Es-dur oder A-moll, so kommt es doch hier darauf an, ob wirklich das Ohr durch die Folge von zwei Accorden aus dem übermässigen Sextenaccorde auf *des* das Gefühl eines in Es-dur oder A-moll schliessenden Stückes erlangen könne, was wieder sich nur durch die Praxis entscheidet, die wahrscheinlich hierbei den Verfasser gänzlich im Stich lassen würde. Dem Referenten scheint die Sache so zu liegen: Der Schluss durch den übermässigen Sextenaccord ist in unserer heutigen Musik eigentlich ein sogenannter halber Schluss und bereitet das Ohr vor für die Tonart, deren Grundton die Oberquarte des auflösenden Basstones ist, z. B. der übermässige Sextenaccord auf *des* schliesst mit der Halbcadenz nach C und bereitet das Ohr für F-dur oder F-moll vor; am nächsten für F-moll, daher auch für die verwandte Tonart As-dur. Alles dies für heutige Praxis; denn man könnte sagen, was auch sonst wohl schon behauptet worden, dass dieser halbe Schluss durch den übermässigen Sextenaccord den ehemaligen phrygischen Schluss vertrete, und oft entsteht die übermässige Sexte geradezu durch zufällige Erhöhung der grossen Sexte (wie z. B. in dem angeführten *Misericordias domini* von *Mozart*; in dem *Haydn*'schen *Insanae et vanae curae*, in der aus dem *Messias* erörterten Stelle u. a. f.). Bediente man sich noch der phrygischen Tonart, so könnte man sehr wohl sagen, dass der übermässige Sextenaccord auf der Secunde der Tonart, welche in der phrygischen Scale klein ist, seinen Sitz habe; dann wäre nur leiterfremd in allen drei Formen des Accordes die Sexte, d. i. die Septime der Tonart, welche, zufällig erhöht, das moderne Element in diesem Gange wäre. So heisst z. B. die phrygische G-Scale *g, as, b, c, d, es f, g*, von welcher die drei Formen des auf der Secunde *as* ruhenden übermässigen Sextenaccordes *as-c-d-fis*, *as-c-fis*, *as-c-es-fis* jede alle Intervalle leitereigen habe, bis auf das zufällig erhöhte *f*. Diese drei Formen entsprechen auch ganz der Gestalt des phrygischen Schlusses, nämlich dass vor dem beschliessenden G-dur entweder *as-c-f* oder *as-c-d-f* oder *as-c-es-f* vorausgeht, und auch das wäre in der Behandlung gemeinschaftlich, dass selten der vollständige phrygische Schluss, um bei dem obigen Beispiele zu bleiben, nach *g* gemacht wird, ohne die Cmoll-Harmonie vor dem Schlusse, sei es auf *g* als Orgelpunkt oder den vollen Cmoll-Dreiklang hören zu lassen. Als erläuterndes Beispiel kann *Graun's* oft angeführte Behandlung der phrygischen Melodie: »O Haupt voll Blut und Wunden«, im ersten Choral des *Tod Jesu*, dienen. Der Choral geht aus *g* phrygisch, und *Graun* beendet ihn mit dem übermässigen Sextenaccord auf *as*, lässt aber vor dem endlichen G-dur noch die Cmoll-Harmonie hören und beginnt dann den folgenden Chor in C-moll. Nach dieser langen Abschweifung gehen wir jetzt weiter.

Beim Nonenaccord (*g-h-d-f-a* oder *as*) wünschte der Referent die Bemerkung hinzu, dass die None weit häufiger die Natur eines Vorhaltes annimmt, da die regelmässige Auflösung in den Accord der Tonica (C-dur oder -moll) weit seltener vorkommt als man glaubt, und da auch die übrigen vom Verfasser bemerkten Eigenschaften des Accordes, dass er keine Umkehrungen erleide und selten Trugfortschreitungen habe, dahin deuten, dass die None in dieser Gestalt nur als Vorhalt zu betrachten ist.

(Fortsetzung folgt.)

*) Dominantaccord in gewöhnlichem Sprachgebrauche, Durdreiklang der Dominante; der Verfasser versteht darunter immer den Septimenaccord der Dominante.

**) Ein solches Beispiel ist die vorhin auf dem Cmoll-Crucifixus angeführte Stelle; dort ist die Tonart C-moll, aber es weicht auch noch vier Takte das Stück nach F-moll aus, zu welcher Ausweichung der Basston *des* des übermässigen Sextenaccordes der erste Anklang ist.

***) *Haydn*, *Symphonien* in der Pariser Octav-Partitur Tom. IV *Symphonie in Es-dur*. S. 27, 31, 76; Tom. II. *Symphonie in D-dur*. S. 80, 90; Tom. III. S. 98 T. 5. S. 127.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Opern im Clavierauszug.

Die verkaufte Braut. Komische Oper in 3 Acten. Libreto [sic!] (böhmisch) von K. Sabina), übersetzt (deutsch) von E. Züngel. Musik von **Friedrich Smetana.** Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. 181 Seiten. 4°. Preis 8 fl. ö. W. Prag bei Grégr & F. Dattel. (Leipzig bei F. E. C. Leuckart.) — Ausschliessliches Eigenthum der »Matice hudebni« in Prag. Zum ersten Male aufgeführt am böhmischen Nationaltheater in Prag den 2. Mai 1866.

Die Handlung geht vor sich in einem böhmischen Dorfe. Der älteste von zwei Brüdern, welcher vor längeren Jahren in die weite Welt hinausgezogen und von seinen Eltern im Groll geschieden ist, kehrt unerkannt in sein heimathliches Dorf zurück und verliebt sich in ein junges Landmädchen, welches diese Liebe auch erwiedert; auch ihr verbirgt er seinen wahren Namen. Die Eltern der beiden Brüder wünschen nun ihren zweiten Sohn, der das Unglück hat zu stottern, bald verheirathet zu sehen und bitten einen Freund, der mehr als nöthig von seiner Weisheit und Unfehlbarkeit überzeugt ist, eine passende Braut für ihren unglücklichen Sohn zu gewinnen. Er verfällt auf den Gedanken, bei jenem jungen Mädchen zu werben, welches den älteren Bruder liebt; da er aber sieht, dass sie ihrem Geliebten treu ist, so sucht er diesen zu überreden, seine Braut aufzugeben und eine Andere zu heirathen. Er sagt ihm dafür eine Summe von Gulden zu. Der Bräutigam geht scheinbar darauf ein, indem er verspricht, die Geliebte dem Sohne der betreffenden Leute zu überlassen. Nachdem die gegenseitigen Verpflichtungen von beiden Theilen unterzeichnet sind, zeigt der Unfehlbare, froh seines Sieges, das Document dem jungen Mädchen, welches, empört über die Treulosigkeit ihres Geliebten, nun nichts mehr von diesem wissen will und einwilligt, den Anderen zu heirathen. Jetzt giebt sich aber ihr Bräutigam zu erkennen und zeigt ihr damit, dass er selbst der Sohn Derjenigen sei, dem er sie überlassen hat. Darob allgemeine Ueberraschung, Freude, Versöhnung mit den Eltern, und — sie heirathen sich. Der Vorhang fällt zum dritten Male; die Oper ist zu Ende.

Sollte Einiges nicht ganz richtig angegeben sein, so bitten wir hiermit den Dichter um Entschuldigung. In dem Clavierauszuge fehlt, wie gewöhnlich, der Dialog, aus welchem immer erst die Handlung vollständig klar zu erkennen ist; auch die scenischen Anordnungen sind nur unvollständig angegeben. Was die deutsche Uebersetzung anbetrifft, so wäre nur darüber zu bemerken, dass sie sich nicht immer der musikalischen Declamation anschmiegt; doch wird ein gewissenhafter und auch nur einigermaassen gebildeter Sänger leicht im Stande sein, durch kleine Textveränderungen Beides zum Vortheil des Ganzen in Uebereinstimmung zu bringen. Die Hauptfiguren der Handlung sind musikalisch recht gut gezeichnet. Neu ist, wenigstens haben wir bisher noch kein derartiges Beispiel gefunden, dass der Componist auch beim Singen stottern lässt. In Wirklichkeit spricht auch jeder mit diesem Uebel Behaftete beim Gesang ganz fliessend, — indess in der komischen Oper pflegt man es nicht so genau zu nehmen; wenn nur ein Einfall komisch wirkt; und das thut er hier. Das ganze Werk verdient den meisten neueren komischen Opern vorgezogen zu werden, weil einerseits in ihr die Musik nicht minder ausdrucksvoll als in den anderen, andererseits aber von dem Text alles Frivole ferngehalten ist. Wir sind hierfür dem Dichter aufrichtig dankbar. Es wäre endlich einmal an der Zeit, mit der ekeln Gemeinheit der Offenbachiaden und anderer nach derselben Schablone verfertigter Machwerke gründlich aufzuräumen. π.

Ein neuer Operntext.

Bei dem Mangel an guten Operntexten und bei dem Streben der jetzigen Componisten, bessere Texte zur Composition zu wählen, dürfte es wohl angebracht sein, auf ein neues Opern-Libretto hinzuweisen. Es betitelt sich:

Bertha, die Spinnerin. Grosse romantische Oper in drei Acten von **August Schricker.** (Als Manuscript gedruckt.) Strassburg, Druck von Gustav Fischbach. 1874. 8°. IV, 57 S.

Der Stoff der vorliegenden Oper ist der Sage über die Abstammung Karl's des Grossen entlehnt. Bertha ist die der Königin Blancheflor von ihrem eignen Gemahle, dem König Florus von Ungarn, untergeschobene Tochter. Marschall Theodibert ist der einzige Vertraute dieses Geheimnisses, doch ist ihm so wenig wie dem König die mystische Abstammung des Findlings bekannt. Florus ist schon gestorben, da wird der deutsche König Pipin, entzückt durch ein Bildniss Bertha's und den Ruhm von ihrem holden Wesen, bewogen um sie zu werben. — Der erste Act der Oper nun beginnt mit dem Brautzuge zum König Pipin. Die Ehrsucht Theodibert's ersinnt den Plan, durch Mord Bertha's seine eigene Tochter Berchtilde Pipin als die erwartete Braut vorzuführen. Ungeachtet Berchtilde und Bertha eben noch einen Beweis grosser Freundschaft zu einander gegeben haben, gelingt es dem Vater nur auf eine Verdächtigung hin, seine Tochter zur Einwilligung in sein blutiges Vorhaben zu vermögen. Die hierzu gedungenen Mörder gewinnen es jedoch nicht über sich, so junges, frisches Leben zu opfern und gewähren ihr unter der Bedingung des dreifachen Eides: ihre Herkunft zu verheimlichen, was mit ihr geschehen, zu verschweigen und die Heimath zu vermeiden, Rettung.

Im zweiten Act gelangt der arglose Marschall mit seiner Tochter an den Hof, und sein Plan gelingt ihm leicht. Der König ist zwar enttäuscht über den Anblick seiner gepriesenen Braut, er hat auch einige auffällige Bedenken, doch der kluge Marschall hebt sie weg. — Indessen kommt die arme, verlassene und betrogene Bertha durch den Wald, in welchem die Mörder den Angriff auf ihr Leben gemacht hatten, nach einem ihr fremden Dorfe, nach der Reismühle. Doch nicht so bald kommt sie dahin — erst müssen wir noch drei lange Scenen durchgehen, um auch das Bauernleben auf dieser Reismühle gehörig kennen zu lernen. Bertha wird bei dem Müller Curt als Magd aufgenommen. Ein schlimmes Leben steht ihr bevor. Von der einen Seite die lästige Liebe des tölpischen Vetters, von der anderen die gehässige Eifersucht und zänkische Herrschsucht der Müllersfrau!

Es folgt der dritte Act. Ein Jahr ist vergangen. Bertha's Hoffnung ist so wenig geschwunden wie Frau und Vetter in ihrem Verhältniss zu ihr sich geändert haben. Der König Pipin hat beschlossen, nach einer Jagd auf der Mühle zu rasten. Theodibert ist der Vorbote des königlichen Zuges; Stimme, Name, eigener Anblick lassen ihn sofort Bertha und damit den Betrug seiner Diener erkennen. Die Ausführung seiner Absicht, sich und die Tochter durch neuen Mord zu retten, verhindert die unerwartet frühe Ankunft des Königs. Er selbst wird Augenzeuge, wie der König durch ein Gewebe von Bertha's Hand, das ihre ganze Leidensgeschichte darstellte, seine wahre Braut und den Betrug entdeckt. Sich der Strafe zu entziehen, entflieht er und Berchtilde muss Gnade zu Füssen der von ihr verrathenen Freundin erflehen.

Was nun diese Oper in ihrem speciellen Verhältniss zur Musik betrifft, so ist Folgendes zu sagen.

Die Sprache ist fliessend und wird sich der Melodie leicht anschmiegen; die Metren bieten viel Abwechselung und regen zu interessanten rhythmischen Bildungen an. Trotzdem wird die musikalische Darstellung hier und da Aenderungen in sprachlicher wie in metrischer Beziehung fordern. So kehren in den entsprechenden Gesängen nicht immer genau dieselben Metren wieder, was den Plan der musikalischen Composition in seiner Klarheit und Natürlichkeit leicht beeinträchtigen kann. Den in dem Text vorkommenden Waidsprüchen und Jagdschreien schreibt der Dichter in der Vorrede selbst ungelenken Rhythmus zu, hält es aber dennoch für angemessen, sie in dieser Form zu belassen. Ob der Componist derselben Meinung sein wird, ist zweifelhaft.

Es gehört zu den Vorzügen des Textes, dass er in richtiger Abwechselung zu geschlossenen, musikalischen Formen, wie zu Arien, Duetten, Terzetten etc., Chören und grösseren Ensemblesätzen Gelegenheit bietet. Es sei namentlich auf das grosse Ensemble (zweiter Act, dritte Scene) hingewiesen, zu welchem sich Pipin, die ankommende Berchtilde, der sie geleitende Theodibert, die verbrecherischen drei Diener desselben und der aus Jägern und Dienern Pipin's bestehende Chor vereinen.

Ueberhaupt ist das Meiste in dem Drama musikalisch empfunden, vieles wird durch die musikalische Darstellung erst recht wirk-

sam — ein Mangel, der für einen Operntext ein entschiedener Vorzug ist.

Die nothwendigen Aenderungen, zu denen sich trotzdem Dichter und Componist wegen des natürlichen Gegensatzes zwischen dramatischer Dichtung und musikalischer Composition werden entschliessen müssen, dürften sich im Verlaufe der Composition von selbst ergeben.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Singakademie.) Die Singakademie hat seit dem December vergangenen Jahres sieben ihrer Mitglieder durch den Tod verloren, nämlich am 11. December 1873 Frau Lietzmann, geb. Neumann, am 12. December Frau Kohn, geb. Lemke, am 17. December Fräulein Hedwig Buchholz, am 5. Februar 1874 Herrn Gymnasial-Director Dr. Friedrich Bellermann, am 4. Juli Herrn Professor Eduard Mantius, am 3. August Herrn Musikdirector J. G. Börner und am 11. August Frau Oberstabsarzt Krautwurst. — Für die vier zuerst genannten wurde Dienstag den 19. Mai von 5—7 Uhr eine Gedächtnissfeier abgehalten, in welcher folgende Gesänge theils unter Grell's, theils unter Blumner's Leitung am Clavier zu gelungener Aufführung kamen: 1) Seb. Bach's Choral »Wenn ich einmal soll scheiden« aus der Matthäus-Passion, 2) desselben Meisters Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« und 3) Eybler's *Missa pro defunctis »Requiem aeternam«*. — Für die drei letztgenannten Mitglieder fand eine ähnliche Feierlichkeit am Dienstag den 22. September statt, welche mit Grell's Choral »Ruhe ist das beste Gut« begann, worauf einige kleinere Stücke, nämlich das *»Ecce quomodo moritur justus«* von Jacobus Gallus, Rungenhagen's »Selig sind die Todten« und der Chor »Siehe, wir preisen selig« aus Mendelssohn's Paulus folgten. Den Schluss bildete Lachner's *Missa de profunctis*. An beiden Tagen sprach Grell vor dem Absingen des *Requiems* zum Andenken der dahingeschiedenen Mitglieder der Singakademie einige ehrende Worte. Ueber Friedrich Bellermann ist bereits in Nr. 9 und 10 dieser Zeitung und über sein Verhältniss zur Singakademie ausführlicher gesprochen worden. — Eduard Mantius (geb. 1806 zu Schwerin) ist der Akademie im Jahre 1829 als Mitglied beigetreten, hat ihr also fünfundvierzig Jahre hindurch angehört. Bis zum Jahre 1860 hat er fast in allen zur Aufführung gebrachten Oratorien die Tenorsolopartien in musterhafter Weise ausgeführt; später sang er jedoch in Rücksicht auf seine durch das Alter schwächer werdende Stimme nur noch im Chore mit, mit der Ausnahme, dass er am Charfreitag 1865 noch einmal für einen plötzlich erkrankten Sänger im Graun'schen Tod Jesu eintrat und die Partie zu allgemeiner Anerkennung durchführte. — Der königl. Musikdirector Johann Gottfried Börner (geb. 1809 zu Niemegk bei Belzig) war Cantor und Organist zu Charlottenburg. Im Jahre 1833 trat er in die Singakademie und war daselbst bis zu seinem (plötzlich durch einen Schlagfluss erfolgten) Tode ein eifriges und allgemein hochgeachtetes Mitglied des Tenores, weniger seiner glänzenden Stimme, als seiner grossen musikalischen Sicherheit wegen. Eine längere Reihe von Jahren pflegte er am Sterbetage der Hochsel. Königin Louise (am 19. Juli) Mozart's *Requiem* in der Louisenkirche zu Charlottenburg zu einem wohlthätigen Zwecke aufzuführen, wobei er stets gern von den Mitgliedern der Berliner Singakademie unterstützt wurde. Auch zwei Oratorien seiner eigenen Arbeit (das Pfingstfest, 1838, und Elias, 1844) hat er dort zur Aufführung gebracht. In Anerkennung seiner Verdienste auf musikalischem Gebiete erhielt er 1849 vom Könige Friedrich Wilhelm IV. die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

✱ **Berlin.** Die Singakademie wird in den drei Abonnements-Concerten des kommenden Winters zur Aufführung bringen: *Haydn*, »Die Jahreszeiten«, *Blumner*, »Der Fall Jerusalems« (neu), *Händel*, »Israel in Egypten«. — Zu den zahlreichen Musikinstituten hiesiger Stadt tritt mit October wieder ein »Neues Musik-Institut für Pianoforte, Gesang, Theorie und Composition« von Dr. Eduard Krause, Pianist und Componist, Director des Instituts.

✱ **Kopenhagen,** 23. Sept. Zur Zeit sind drei fremde Sängerinnen hier, die obendrein alle Sopranisten sind, nämlich Frau Clarke, eine in Amerika sehr bekannte Künstlerin, deren Familienname aber Hansen und die auf St. Thomas geboren ist; dann die Frau Röska Lacud und eine andere Schwedin, Frl. Olena Falkmann. Von diesen ist bis jetzt nur Frl. Falkmann hier öffentlich aufgetreten, die sich als eine recht angenehme Romanzensängerin erwies. — Es scheint jetzt ausgemacht, dass das neue kgl. Theater am 15. Octbr. eröffnet werden wird. Das Innere desselben ist sehr hübsch; ob die acustischen Verhältnisse auch genügen werden, ist wohl noch sehr die Frage, da Schauplatz und Bühne eine ungewöhnliche Höhe erhalten haben. Als erste Opernaufführung bezeichnet man jetzt den »Wilhelm Tell«, eine Oper, die hier sehr gut ausgeführt wird, besonders was die Titelrolle anbelangt. Später, wahrscheinlich erst nach Neujahr, wird dann die Vorführung von »Tannhäuser« stattfinden. — In Klampenburg, wo Musikdirector Ramsöe die Concerte geleitet hat, fanden während des Sommers recht gute Musikaufführungen statt, hauptsächlich durch Orchestermusik von *Mozart, Weber, Gounod, Meyerbeer, Mendelssohn, Rée, Ramsöe* u. A. Die Saison ist indessen jetzt vorüber. — Vor nicht langer Zeit starb der im Orchester des königl. Theaters angestellte erste Clarinettist D. Noack, der ausserdem auch ein ganz geschickter Pianist war. *A. R.*

✱ **Neapel.** Das kgl. Collegium von S. Pietro a Majella in Neapel hat laut der italien. Musikzeitung »Il Lunedì d'un dilettante« folgendes Programm über den an demselben festgesetzten Cursus der Aesthetik und Musikgeschichte aufgestellt: 1. Ueber das Wesen der Musik, ihren Ursprung und ihre Darstellungsmittel. 2. Die Musik in ihrer Wirkung auf den Menschen. Entwickelung der antiken Anschauungen über diese Kunst. 3. Die Melodie bei den Ebräern, Griechen, Römern, im Mittelalter und in der modernen Zeit. 4. Die Harmonie, Ursprung und kurze Geschichte derselben. 5. Gesang und Sänger. 6. Die Instrumente. Die antiken Saiteninstrumente. Geschichte der Harfe. Die Laute und ihre verschiedenen Gattungen. Die Bogeninstrumente. Die Viola und ihre Gattungen. Violine, Violoncell und Contrabass. Tasteninstrumente. Blasinstrumente. Flöte, Oboe, englisch Horn, Clarinette, Fagott. Blechinstrumente. Horn, Trompete, Posaune, Ophikleide. Die Orgel, die Schlaginstrumente. 7. Die Vocalmusik. Kirchenmusik. Dramatische Musik. Kammermusik. Das Volkslied. Die Oper, ihre Geschichte. Erfindung der Arien, des Duetts, Terzetts und Ensembles. 8. Instrumentalmusik. Symphonie, Quartett, Quintett, Sonate, Phantasie, Variationen, Concert und ihre Geschichte. 9. Erforderniss, um ein Instrument gut zu spielen. Berühmte Violinisten, italienischer, französischer und deutscher Schule, berühmte Violoncellisten und Contrabassisten. Die Flöte und berühmten Flötisten, die Oboe und die besten Oboenvirtuosen, Fagott, Horn, Trompete und die vorzüglichsten Virtuosen auf diesen Instrumenten. Die Orgel, berühmte Orgelvirtuosen. Das Pianoforte, verschiedene Spielarten, berühmte Pianisten. Die Harfe, hervorragende Harfenisten. Die Guitarre, geschätzte Guitarristen. 10. Antike Instrumente.

✱ **Paris.** Eine internationale Streitfrage ist gelegentlich der Eröffnung des neuen Opernhauses in Paris aufgeworfen worden. Einige wollten, dass zu derselben das Werk eines französischen Componisten aufgeführt werde. Die Meisten jedoch befürworteten die Einweihung durch ein Werk des grossten modernen Meisters, Meyerbeer. Die Pariser Oper sei mehr als jede andere ein Weltinstitut, auf deren Scene die besten Meister und Künstler aller Nationen zu erscheinen sich zur höchsten Auszeichnung rechneten, so zwar, dass dieselben Alle als Angehörige der grossen Nation gelten müssen. Meyerbeer obenan habe nur nach französischen Librettos und für die Pariser Oper gearbeitet, wodurch allein sein Talent zur Ausbildung und vollen Geltung gekommen. Gerade durch Auszeichnung Meyerbeer's müsse man beweisen, dass Paris noch immer die Weltstadt, die Heimstätte aller Männer von Talent und Genie, besonders auch aller Künstler sei. Und so wird es kommen, dass Meyerbeer zuerst in den neuen Musentempel einzieht.

✱ **Paris.** Ein Decret des Ministers des öffentlichen Unterrichtes, des Cultus und der schönen Künste, vom 31. August, ernennt Herrn Bagier zum Director des »dritten französischen lyrischen Theaters«, welchem Herr Bagier den kürzeren Namen »Théâtre-Ventadour« gab. Herr Bagier soll jedes Jahr 220 Vorstellungen von französischen Opern oder komischen Opern geben. Er erhält eine jährliche Subvention von 100,000 Francs. Von dieser Summe wird für jede an der bestimmten Zahl fehlende französische Aufführung der zweihundertunddreissigste Theil zurückbehalten. Er ist ermächtigt, sein Privilegium in einem beliebigen Saale, nach seiner Wahl, auszuüben. Folgendes ist nun im Allgemeinen Herrn Bagier's Programm: Das Théâtre-Ventadour bleibt italienisches Theater in den Monaten October, November und December dieses Jahres, wie es die Vereinbarungs-Clauseln mit der französischen Oper verlangen. Die Vorstellungen sind wie gewöhnlich am Dienstag, Donnerstag und Samstag. Das Théâtre-Ventadour, Französisch-italienische Oper, wird am 1. Januar 1875 eröffnet. Die Vorstellungen werden jedes Jahr neun oder zehn Monate lang stattfinden, Januar, Februar, März, April, Mai, Juni, September, October, November und December. Die Abonnementsvorstellungen Montag, Mittwoch, Freitag und Sonntag sind für französisch-lyrische Werke — Donnerstag französisch-lyrische Werke in italienischer Uebersetzung — Dienstag und Samstag französische, deutsche und andere lyrische Werke, in italienischer Uebersetzung. Jedes Jahr sollen vier bis fünf neue Opern und eine grosse Zahl lange nicht aufgeführter Werke zur Aufführung kommen. In Verbindung mit dem Théâtre-Ventadour wird eine lyrische, dramatische und choreographische Akademie bestehen, unter Leitung eminenter Meister. Die nach Anhörung und Examen in diese Akademie aufgenommenen Künstler und Zöglinge machen

einen Contract, dessen Dauer und Bedingungen von der Direction bestimmt werden. Während ihrer Studien werden die am wenigsten vorgerückten Zöglinge, um sich an die Bühne und an das Publikum zu gewöhnen, 1) als Statisten und Pagen, 2) in den Chören und Ensemble-Nummern verwendet und 3) zur Verstärkung der dritten, zweiten und sogar ersten Rollen herangezogen, wenn sie sich nach dem Examen dazu qualificiren. Für jede Mitwirkung werden ihnen, nach einem den verschiedenen Rollen entsprechenden Tarif, Marken verabfolgt, so dass sie, neben kostenfreiem Studium, noch eine Remuneration erhalten. Da dieses Institut den Zweck hat, mit Hülfe einiger der besten Professoren von Paris zur Ausbildung und Vervollkommnung der lyrischen, dramatischen und choreographischen Kunst beizutragen, so können diese Professoren ihre Zöglinge der Akademie vorschlagen und sie, ohne Unterbrechung der Privatstunden in ihrer Wohnung, in den im Théâtre-Ventadour einzurichtenden Classen, Stunden und Ensemble-Uebungen weiter unterrichten.

* Auszeichnungen und Ernennungen:

Der Regisseur der königl. Oper in Berlin, Herr Ernst, wurde zum Director des Stadttheaters in Köln gewählt.

* Todesfälle:

Zu Paris † der Gesanglehrer und frühere Tenorist an der Pariser und Brüsseler Oper, Alfred Jean Germain Ragonot, genannt Raguenot.

Zu Marseille † am 9. Sept. Willem Demol, Componist und Dirigent der »Société royale des Artisans réunis«, prix de Rome 1871. Er ward zu Brüssel am 1. März 1846 geboren.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 37. *Charles Delprat:* Les orchestres et les institutions musicales en Hollande. (Suite.) — *M. de Thémines:* Causerie. La musique et la chasse; l'Opéra populaire; le Théâtre Ventadour. — *Henry Cohen:* Le Public. — *G. Escudier:* Pour Wagner S. V. P. ??? III.

The Athenaeum. Nr. 2446. Organ compositions (W. Spark' The Organist's Quarterly Journal; W. Richards Larghetto and Fugue). — Gloucester Festival.

Blätter, Fliegende, f. kath. K.-M. von F. Witt. Nr. 9. Die 3. Generalversammlung des deutschen Cäcilien-Vereines zu Regensburg. — Rede des Domkapellm. Fr. X. Haberl.

The Choir. Nr. 406. The Three Deans and the Three Choir Festivals. — *Mendelssohn's* letters to Goethe and H. von Meister. (Contin.) III. Composing and Expressing, Music and Theory. — Unpublished letters of Berlioz. — Wagner on the A' melodies of Rossini and of Weber. — S. Mary's, Choral Festival, Hulme, Manchester. — The Leeds Concert season. — Music in Liverpool. — Music by Telegraph. — Reviews (Weber's »Praise of Jehovah«). — Nr. 407. A Musicians' Club. — A Souvenir of Mozart. — Moscheles and his contemporaries. 17. notice (1842). — Music in Harvard College. — Canon Barry on the »Three Choirs' Festival«. — Music in Liverpool. — Reviews.

La Chronique musicale. Dir. Arthur Heulhard. Nr. 30. *Raoul de St. Arroman:* Les maquettes du nouvel Opéra. — *H. Lavoix fils:* La musique dans l'Ymagerie du Moyen âge. IV. Iconographie musicale du neuvième au treizième siècle. V. Iconographie musicale du treizième au seizième siècle. — Dr. *V. Burq:* De la gymnastique pulmonaire contre la phthisie. Chap. III. Chant. — *Louis Lacombe:* Le Sonnet. II. — *A. Heulhard:* Revue des Théâtres lyriques.

Dwight's Journal of Music. Boston. Nr. 11. The State of Music in France. Memorial presented by the Society of composers of Music. II. — Richard Grant White on Franz Liszt and his relations to the »Music of the Future«. — *Jos. Bennett:* The masses of Franz Schubert. — Strakosch interviewed. — Mr. William Chappell and Helmholtz. — Translations from Richard Wagner. II. — Miss Edith Wynne. — Beethoven in Boston. — The Symphony Concerts.

Le Guide musical. Nr. 38. Dr. *Coremans:* Le Tocsin allégorique d'Ignace Pleyel.

Der Kunstfreund von W. Mannstädt. Nr. 9. Entstehung der Oper. V. — Die Tonkünstler-Versammlung zu Halle a. S. am 25., 26. und 27. Juli. — Die Fortschritte der »Zukunftsmusik«. — Vom Tanzen. — Theaterschau.

I Lunedì d'un dilettante. Nr. 32. *G. A. Biaggi:* I conservatorj di musica, l'andazzo del tirocinio monco e dei programmi accademici.

Le Ménestrel. Nr. 42. *Th. de Lajarte:* Spontini. La Vestale et Fernand Cortez. III. Fernand Cortez. — *A. Pougin:* Le Judas Machabée de Haendel. Société de l'Harmonie sacrée de M. Charles Lamoureux. — Les fêtes musicales de Vitry-le-François.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 25. Dr. *J. Alsleben:* Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — *J. C. Eschmann:* Ein Hundert Aphorismen für Klavierlehrer. (Forts.)

Musik-Zeitung, New-Yorker. Nr. 36. Der Fürst der Musik (Palestrina). — Zweites deutsches Sängerbundesfest in München. — Neueste Pariser musikalische Zustände. (Aus der Allgem. Mus. Ztg.) — Die Tonkünstlerversammlung in Halle am 25., 26. und 27. Juli. (Schl.)

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 36. *Em. Mathieu de Monter:* La musique dans les beaux-arts. (Suite.) I. partie. Musées et galeries d'Italie. IV. Florence. V. Rome. — *Ern. David:* La bibliothèque musicale de Jean IV de Portugal et le Micrologue de Guido d'Arezzo. (Suite.) V. VI. — Achille Gouffé. Nécrologie.

Die Sängerhalle. Nr. 18. Bericht des Gesammtausschusses des Deutschen Sängerbundes über seine Geschäftsführung.

Signale f. d. mus. W. Nr. 39. Leipzigs Saal- und Garten-Concerte im Jahre 1798. — Aussprüche und Bemerkungen von M. Hauptmann.

The musical Standard. Nr. 527. Wagner's Place in Music. — Reviews. — Nr. 529. Wagner's Place in Music. Nr. 3. — The Gloucester Festival. — Reviews (Chappell's History of Music. Vol. I.).

Wochenblatt, Musikal. Nr. 38. *Franz Witt:* Ueber den Palestrina-Stil. (Aus der »Musica sacra«.)

Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. 38. Deutsche Tondichter der Gegenwart. Robert Volkmann. (Forts.) — Dr. *J. Schucht:* Geist und Charakter in der Tonkunst. (Schl.) — *A. W. Gottschalg:* Die neue Orgel in der Johanniskirche zu Altona von Wilhelm Sauer in Frankfurt a. O.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

L'Arpa, giornale letterario, artistico-teatrale. Bologna, agosto 1874, Regia tipografia. In-4⁰, p. 4. (Si pubblicano non meno di 36 numeri all' anno. Associazione annua L. 20. Semestr. L. 10.)

Franz, R. — Souvenirs d'une Cosaque par *Robert Franz*. Paris, lib. internationale. In-12⁰. 3 fr. 50 c.

G***. Souvenirs d'un pianiste, réponse aux Souvenirs d'une Cosaque. Paris, Lachaud et Bordin. S. a. (Septembre 1874.) In-12⁰. 255 pp. 3 fr. 50 c.

Gautier. — *Théophile Gautier:* Portraits contemporains-littérateurs-peintres-sculpteurs-artistes dramatiques avec un portrait de Théophile Gautier. Paris, Charpentier et Cie. 1874. In-18⁰ jésus. 464 pp. 3 frc. 50 c. (12 août.)

Lukmanoff. — Théorie de la musique fondée sur le calcul; par *Athanase de Lukmanoff*. Paris 1874, Imp. Hennuyer. In-4⁰, 45 p. et 2 pl. (25 août.)

Mérimée. — Henri Beyle: notice biografique par *Prospère Mérimée*. 4me édition. San Remo 1874, J. Gay et fils édit. In-16⁰. p. 22.

Wallner, E. — Die Oper im Salon. Repertoir von ein- u. mehrstimmigen Opern-Gesängen etc. (Titel in Nr. 12 Sp. 190 d. Ztg. dies. Jhrgs.) 2. verm. Aufl. Erfurt, Bartholomäus. 1874. 8⁰. VI, 146 S. Mk. 1, 50.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Varrelmann, G. Neues Praeludien-Buch. Eine Sammlung kurzer Vor-, Nach- und Zwischenspiele, Ausweichungen und Cadenzen im allerleichtesten Stile zum Gebrauche beim öffentl. Gottesdienste und als leichteste Orgelschule, für angh. Organisten, Lehrer, Seminaristen und Präparanden. Bremen, Hampe. (1874.) qu. gr. 4⁰. 84 S. Mk. 9.

Volksgesänge, liturgische. 1. Heft. Kempten (1874), Kösel. gr. 4⁰. 12 S. Mk. 2. (Inhalt: Orgelbegleitung zur Vesper f. die Sonntage und Marienfeste herausg. von *Bernhard Mettenleiter*.)

Antiquar-Kataloge.

Katalog Nr. 32 von Theodor Ackermann in München, enthält von Nr. 1094—1126 einige ältere theoretische und praktische Musikwerke, unter Andern: *P. Aron* Toscanello in musica. Vinegia 1529. — 12 fl.; *Niger* Brevis grammatica. Venet. 1480. — 14 fl. 24 kr.

Nr. 420 von Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Sept. 1874. Musikwissenschaft und Musikalien. 78 S. 8⁰. 2428 Nrn. Immer dieselben hohen Preise. Enthält vieles Werthvolle und Seltene.

Catalogue of ancient and modern music by Alfred Whittingham. London. 8⁰. 18 S.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 14. October 1874. **Nr. 41.** IX. Jahrgang.

Zur Beurtheilung S. W. Dehn's als Theoretiker.

Aus dem Nachlasse des **Gottfr. Emil Fischer.**

(Fortsetzung.)

Wenn Referent auch in den noch folgenden Abschnitten des Werkes in mancher Beziehung von der Ansicht des Verfassers abweicht, so zieht er doch vor, anstatt noch ferner in Einzelheiten einzugehen, in welchen am Ende selten vollkommene Uebereinstimmung gefunden wird, und oft das Abweichende mehr im Ausdruck und in der Darstellung, als in der Sache beruht, zum Schluss noch einige allgemeine Bemerkungen zu machen.

Die Behandlung der Nebenaccorde, vor allen der Nebenseptimenaccorde, ist nach des Referenten Ansicht viel zu kurz und selbst ungründlich abgefertigt. Man findet das dahin gehörige S. 98, wo nach der Erklärung des Ausdruckes Nebenaccord erwähnt wird: »Alle unvollkommenen Nebenaccorde werden wie unvollkommene Hauptaccorde behandelt«, ferner S. 129, wo § 23 die Nebenaccorde im Allgemeinen classificirt und alsdann die eben angeführte Bemerkung noch einmal wiederholt und namentlich gesagt wird, »dass die verschiedenen Nebenseptimenaccorde wie Hauptseptimenaccorde behandelt werden« u. s. w. Hierauf folgt die Darstellung aller leitereigenen Nebenseptimenaccorde nebst Angabe ihrer Intervallengrösse, und S. 132 die Bemerkung, dass auch die Umkehrungen der Nebenseptimenaccorde behandelt werden, als wären es Umkehrungen eines Hauptseptimenaccordes, welche Bemerkungen eigentlich sämmtlich in den praktischen Theil des Werkes gehörten. Endlich werden beim Dominantaccorde und dessen Umkehrungen, sowie auch beim Nonenaccorde bei Gelegenheit der Trugfortschreitungen regelmässige Folgen solcher Nebenseptimenaccorde in Beispielen gegeben. Wir wollen zuerst sehen, wie die gegebenen Regeln für die Behandlung der Nebenseptimenaccorde ausreichen und sich anwenden lassen. Die Behandlung des Hauptseptimenaccordes war davon abhängig, in wiefern die Intervalle desselben Dissonanzen und Consonanzen der Tonart sind; hiernach geht also das *f* im Dominantaccord *g-h-d-f* als Quarte der Tonart eine Stufe unter sich, *h* als Leitton eine Stufe über sich u. s. f. S. 132 (unten) wird aber gesagt: »So wie nun jeder Nebenseptimenaccord in der Praxis als ein Hauptseptimenaccord behandelt wird, ebenso werden auch seine Umkehrungen, als wären es Umkehrungen eines Hauptseptimenaccordes, gebraucht. In der Behandlung der Nebenaccorde kommt es also nicht auf eine Untersuchung an, aus welchen Intervallen der Tonart sie bestehen.« Den Worten nach widerspricht sich hier der Verfasser geradezu, denn die Behandlung der Intervalle der Hauptseptimenaccorde gründet sich darauf, ob diese Intervalle Dissonanzen oder Consonanzen der Tonart sind, die Nebenseptimenaccorde sollen ebenso behandelt werden und bei diesen soll es »nicht auf eine Untersuchung ankommen, aus welchen Intervallen der Tonart sie bestehen«. Ganz gewiss kann besonders einen Lernenden der Ausdruck dieser Regel verwirrt machen, und auch selbst ein der Sache Kundiger wird Anstoss nehmen, um so mehr, da der Verfasser auf derselben Seite S. 132 (etwas weiter oben) von dem Nebenaccord auf der Secunde der Mollscale *d-f-as* spricht, und dessen wesentlichen Unterschied von dem Hauptdreiklang *h-d-f* dadurch begründet, dass von seinen Intervallen nur zwei *d, f* Dissonanzen sind, und das dritte freie Fortschreitung habe, während von dem Accord *h-d-f* alle drei Töne Dissonanzen der Tonart sind, eine Betrachtung, welche dem oben Angeführten gleichfalls geradezu widerspricht. Indessen wollen wir die Hauptregel über die Behandlung der Nebenseptimenaccorde so aussprechen, wie es wahrscheinlich des Verfassers Meinung ist: Aus der Behandlung der Hauptseptimenaccorde, z. B. des Dominantaccordes ergiebt sich, dass derselbe regelmässig aufgelöst wird, wenn der Ton, welcher in der Stammgestalt Septime ist, eine Stufe unter sich geht, wenn die Quinte entweder über oder unter sich eine Stufe, die Terz eine Stufe über sich, und endlich der Basston in die nächste Consonanz der Tonart, also in die Quinte oder Terz unter sich (oder bei der Trugauflösung in die Secunde über sich) geht. Auf dieselbe Art nun wird auch ein Nebenseptimenaccord aufgelöst, indem seine Septime eine Stufe unter sich geht u. s. f. Auf jeden Fall war es doch ganz unerlässlich, im praktischen Theil nach der Auflösung, z. B. des Dominantaccordes eine Regel ähnlicher Art deutlich aufzustellen. Aber die Regel wäre dennoch nicht mit vollkommener Klarheit anwendbar, durch folgenden Umstand. S. 129 sagt der Verfasser: »Die Behandlung eines Nebendreiklanges hängt nämlich von seiner äusseren Gestalt ab, d. h. wenn der Dreiklang aus einem Basston mit grosser oder kleiner Terz und reiner Quinte besteht, so wird er wie ein vollkommener Hauptdreiklang seiner Tonart behandelt; ein Nebendreiklang aber, der aus einem Basston, dessen kleiner Terz und falscher Quinte besteht, wird wie der unvoll-

kommene Hauptdreiklang behandelt.« Nun fehlt eine ähnliche ausdrückliche Bestimmung für die Nebenseptimenaccorde, indessen wird man das S. 132 Gesagte und bereits Angeführte nothwendig so deuten müssen, dass der Verfasser auch bei den Nebenseptimenaccorden dieselbe Regel aufstellt, nämlich: Ein Nebenseptimenaccord (mit grosser oder kleiner Terz) mit reiner Quinte und kleiner Septime wird behandelt wie ein Hauptseptimenaccord von derselben Gestalt: ein Nebenseptimenaccord mit kleiner Terz und falscher Quinte und kleiner Septime ebenfalls wie ein Hauptseptimenaccord derselben Gestalt. Wenn diese beiden, die vorhin und die jetzt vom Referenten aufgestellten Regeln wirklich vom Verfasser gemeint sind, so war es ganz gewiss nöthig, dieselben und noch genauer aufzuführen. Aber auch diese beiden Regeln geben noch keine vollkommene Schärfe in der Anwendung. Wenn wir auch einmal, wie es der Verfasser fast überall mit einer gewissen Willkür thut, indem er Moll und Dur immer gleichmässig neben einander her geben lässt, die Beschaffenheit der Accordterz, ob sie gross oder klein, vernachlässigen, so finden wir zwei Nebenseptimenaccorde (*f-a-c-e* und *c-e-g-h*) mit grosser Septime, aber keinen Hauptseptimenaccord mit solcher Septime; wie sollen nun jene beiden Accorde behandelt werden? offenbar wie Accorde mit kleinen Septimen. Aber man sieht sogleich, dass auch die z. B. beim Dominantaccorde für die Terz entspringende und dort recht wesentliche Regel, dass dieser Ton jedesmal in regelmässiger Auflösung eine Stufe über sich geht, bei Nebenseptimenaccorden von gar keiner Bedeutung ist, da diese Terz bei Nebenseptimenaccorden mit derselben Leichtigkeit eine Stufe über sich oder eine Terz unter sich geht oder liegen bleibt, und dass zum wenigsten gar kein Streben in die Obersecunde, wie beim Leitton im Dominantaccorde, vorhanden ist. Der Nebenseptimenaccord auf der Secunde der Molltonleiter *d-f-as-c*, welcher gleiche Gestalt hat mit (des Verfassers) kleinem Septimenaccord *h-d-f-a* würde die regelmässige Auflösung, das wäre nämlich diejenige, welche dem Accord *h-d-f-a* zukommt, nie leiden können; er würde sonst bei des Verfassers Mollscale nach *es-g-h* führen: offenbar wird er in den meisten Fällen und regelmässiger Weise in einen G dur-Accord gehen. Aber Umstände solcher Art waren doch nothwendigerweise einer ganz ausführlichen Erörterung bedürftig. Ebenso in wie fern das von Trugfortschreitungen*) Gesagte bei Nebenseptimenaccorden sich anwenden lässt und dort zu modificiren wäre. Wenn aber der Verfasser alle diese Punkte hätte genau behandeln wollen, so wäre ein neuer bedeutender Abschnitt des Werkes entstanden, und es würde ein grosser Theil der Kürze und Bestimmtheit, welche des Verfassers System in vielen Punkten auf den ersten Anblick gewährt, verschwunden sein, durch die vielen Nebenbedingungen, welche die Regeln unvermeidlich erlitten hätten.

Ein zweiter Punkt, welchen der Verfasser nach des Referenten Meinung viel zu kurz und durchaus nicht seiner Wichtigkeit gemäss behandelt hat, ist die sogenannte Präparation oder Vorbereitung der Dissonanzen. Der Verfasser erwähnt dieses ganzen Gegenstandes nur bei den Vorhalten, die er in gebundene und ungebundene theilt, in einer historischen Anmerkung S. 289 auf eine Art, welche nicht deutlich erkennen lässt, ob er eine solche Vorbereitung (ausser bei Vorhalten) auch bei denjenigen Dissonanzen für nöthig halte, welche in den Accorden vorkommen. Diese Angelegenheit hängt aber mit dem gesammten Zustande der Musik auf das wesentlichste zusammen. Mag man doch nun eine Ansicht, welche man will, haben; mag man jede neue französische und italienische Oper, jede Sonate eines Virtuosen für einen Fortschritt in der Kunst halten, welche gleichsam Schritt vor Schritt neue Freiheiten in den Tonverbindungen erobern, so wird man doch nicht in Abrede stellen, dass auch die vergangenen Jahrhunderte Kunstwerke geliefert haben, nach Form und Geist selbständig und vollkommen, und werth, dass man den von dem Genius ihrer kühnsten und freiesten Meister nicht ohne inneres Bewusstsein beobachteten Regeln und Schranken auch heute noch nachforsche; man wird ferner nicht leugnen, dass, wie die Musik sich immer umgestalten mag, mehr als ein Stil in ihren Kunstwerken möglich sei, deren jeder der weiteren Ausbildung fähig ist, und dass namentlich die contrapunktische Art der Composition noch heute der ferneren Ausbildung fähig und würdig ist, und dass Meister, wie *Haydn* und *Mozart* (die freilich von Vielen schon zur alten Schule gerechnet werden) neben den kühnsten und freiesten Fortschritten nicht verschmäht haben, in ihren schönsten Werken sich in selbstgewählten Schranken der contrapunktischen Kunst zu bewegen. Die contrapunktische Composition ist eben ohne Beobachtung der Vorbereitung der Dissonanzen geradezu nicht möglich. Wenn nun, um auf unser Werk zurückzukommen, eine Harmonielehre, wie es der Verfasser auch mehreremal erwähnt, nicht die Anleitung zum Contrapunkt umfasst, so muss sie doch den Grund dazu legen und namentlich es anerkennen, dass gewisse Dissonanzen durchaus der Vorbereitung so gut als der Auflösung bedürfen. Was den Verfasser veranlasste, diesen Punkt in der Lehre (denn in den Beispielen, wie nicht anders möglich, findet sie sich, wiewohl nicht immer) zu übergeben, ist seine systematische Eintheilung, wodurch er seinen sogenannten unvollkommenen Hauptaccorden ein so entschiedenes Uebergewicht giebt über die Nebenseptimenaccorde. Denn diejenigen Dissonanzen, welche im Dominantaccorde, im verminderten Septimenaccorde, im kleinen Nonenaccorde und im übermässigen Sextenaccorde vorkommen, sind diejenigen, welche auch im Ganzen genommen am wenigsten oder doch weit weniger der Vorbereitung bedürfen als die in den Nebenseptimenaccorden. Selbst der so strenge *Händel* und (bei aller Freiheit) auch strenge *Seb. Bach* gebrauchen die genannten Accorde nicht selten in ihren schönsten Werken unvorbereitet, während dagegen diesen anderen Dissonanzen bei ihnen nie ohne Vorbereitung eintreten; und das sind diejenigen, welche auch bei Mozart, Haydn, ja selbst noch bei Beethoven, selten ohne eine Vorbereitung gefunden werden. Aber auch ohne alle Rücksicht auf den Contrapunkt gehört die Lehre von der Vorbereitung der Dissonanzen in eine Harmonielehre, denn eben so gut als gezeigt wird, welcher Accord einem gegebenen dissonirenden folgen dürfe, muss doch auch wohl die Frage behandelt werden, welcher Accord einem dissonirenden vorangehen könne. Referent kennt die Ansichten des Verfassers nicht, und aus dem Buche sind sie nicht abzunehmen, ob derselbe die Vorbereitung der Dissonanzen für etwas durch die neuere und neueste Musik überflüssig Gemachtes betrachtet; aber selbst in diesem Falle war es doch zum Verständniss der früheren Werke wesentlich nothwendig anzugeben, welche Dissonanzen man nothwendig vorbereitete und mit welchen man freier umging.*) Es steht auch die Kürze und die ganze Behandlungsart des Gegenstandes in gar keinem Verhältnisse mit dem, was der Verfasser, gewiss mit Recht, über die Folge

*) Wiewohl Namen am Ende keinen Einfluss auf die Sache zu haben brauchen, so würde doch Referent es passender finden, das, was der Verfasser Trugfortschreitungen nennt, theilweis mit dem blossen Namen Fortschreitung zu belegen; ein anderes ist es mit Schluss und Trugschluss, wo die Benennung etwas gut Bezeichnendes hat.

*) Die älteren Werke über den Generalbass, in welchen der Verfasser so vollkommen belesen ist, haben diesen Theil vorzugsweise bearbeitet, und auch *Gottfried Weber* noch widmet ihm im dritten Theil seiner Theorie der Tonsetzkunst einen bedeutenden Abschnitt.

von Dreiklängen erwähnt, wo er sogar mit seinen Beispielen und auch mit der Anweisung bis in die frühesten Zeiten zurückgeht, und auch solche Folgen zeigt, die in der heutigen Musik sich vielleicht seltener als vorbereitete Dissonanzen finden. Nach der genauen Kenntniss, welche der Verfasser in theoretischen und praktischen Werken jeder Zeit an den Tag legt, muss man fast schliessen, dass er absichtlich, aus inneren Gründen, diese ganze Angelegenheit übergangen, aber dann hätte er doch irgendwie, sei es auch nur in der Vorrede, diese Gründe darlegen müssen. Uebrigens auch ganz abgesehen von dem, was zur heutigen oder zu irgend einer anderen Zeit in Vorbereitung der Dissonanzen üblich gewesen oder für nothwendig erachtet worden ist, wird jeder, der aufmerksam hört, einräumen, dass die Wirkung von Dissonanzen, je nachdem sie frei eintreten oder vorbereitet sind (auch solcher, die man selbst in strengeren Zeiten frei eintreten liess) eine ganz verschiedene ist, wenn auch solche dissonirende Accorde ganz auf gleiche Weise aufgelöst und auf dem Papier ganz dieselbe Gestalt haben, so dass man, welchem Systeme auch oder welcher Lehre angehörend, anerkennen muss, es begründe hierdurch sich überhaupt eine Verschiedenheit im Stil.

(Schluss folgt.)

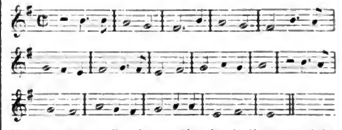
Anzeigen und Beurtheilungen.

Bücher über Musik.

Kothe, Bernhard, königl. Musikdirector und Seminarlehrer zu Breslau, **Abriss der Musikgeschichte.** Für Lehrerseminare und Dilettanten bearbeitet. Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig. 1874. 8⁰. [IV] und 140 S. nebst 8 Seiten Musikbeilagen in Notenstich.

Aus dem Vorwort des Verfassers erfahren wir, dass nach einer Verordnung des Königl. Preuss. Cultusministeriums vom 15. October 1872 jetzt auf den Schullehrerseminarien auch »Geschichte der Musik« gelehrt werden soll. Da nun von Seiten eines Hohen Ministerii kein Lehrbuch zu diesem Unterrichtsgegenstande verordnet ist, auch thatsächlich von den vorhandenen (vielleicht mit Ausnahme des trefflichen v. Dommer'schen Werkes) kein einziges diesem Zwecke entsprechen würde, so schreiben jetzt die Herren Seminar-Musiklehrer, resp. Seminar-Musikdirectoren auch auf eigene Hand Abrisse der Musikgeschichte, wie sie sich bekanntlich schon seit längerer Zeit mit der Herstellung neuer musikalischer Theorien beschäftigen. Wenn nun aber schon die theoretischen Schriften dieser Herren fast ausnahmslos von sehr zweifelhaftem Werthe sind (wir erinnern nur an die Schriften eines Brosig, Lehmann, Sering, Winkler u. A.), so dürfte es nicht auffallen, wenn die geschichtlichen Ausarbeitungen noch um einige Stufen tiefer stehen. Herr B. Kothe leistet in dem vorliegenden Schriftchen das Unglaublichste.

Anstatt mit der Schilderung des einstimmigen Gesanges (dieser Grundlage aller Musik) zu beginnen und die Schönheit dieser ursprünglichen und reinsten Kunstgattung an den Werken der alten und mittelalterlichen Musiker, so weit dies möglich ist, zu zeigen und den Schüler fortwährend darauf hinzuweisen, dass die mehrstimmige Musik, wenn sie nicht ein blosses Geräusch sein soll, sich aus den Gesängen einzelner sangbar geführter Stimmen zusammensetzen muss u. s. w., wird dem Schüler weisgemacht, die alten heidnischen Völker und unter diesen die Griechen, seien in der Musik unglaublich dumm gewesen, ihre Kunst sei auf diesem Gebiete durchaus nichts werth. Als Belag hierfür lässt der Verfasser das durch Athanasius Kircher überlieferte Fragment der ersten Pindarischen Ode, und zwar ohne Text von Fétis »rhythmisirt« abdrucken, obwohl es durch Fr. Bellermann, Rud. Westphal u. A. längst erwiesen ist, dass jenen älteren Musikhistorikern, zu denen wir auch Fétis noch rechnen müssen, eine genauere Kenntniss der griechischen Rhythmik fehlte. Beilage 1 des vorliegenden Werkchens bringt uns das Fragment der Ode in folgender Gestalt nicht einmal so weit uns dasselbe überliefert ist, sondern mit Weglassung von Vers 3, 4 und 5.



Nach den neuesten Forschungen über die alte Notation und die rhythmischen Verhältnisse ist die Uebertragung folgende, wobei wir, um das erhaltene Fragment in seiner Vollständigkeit zu geben, zugleich die griechischen Musiknoten, sowie auch den griechischen Text mit einer genauen rhythmischen deutschen Uebersetzung beifügen:



Erst in der hier gegebenen Gestalt kann das Fragment in Bezug auf seinen musikalischen Werth richtig beurtheilt werden. Der Verfasser vergisst aber die zur weiteren Beurtheilung höchst wichtige Thatsache zur Sprache zu bringen, dass die Quelle desselben eine durchaus zweifelhafte ist. Man kennt die Melodie nur aus Athanasii Kircheri *Musurgia universalis* (Rom 1650); alle Versuche, ein Manuscript derselben aufzufinden, sind gescheitert; es ist daher sehr erklärlich, dass viele Musiker und Philologen die Echtheit derselben nicht anerkennen oder doch in starke Zweifel ziehen.

Nachdem Herr Kothe durch Darlegung eines gänzlich verstümmelten alten Musikrestes den Alten die Fähigkeit zur Musik und deren Weiterbildung abgesprochen hat, fährt er S. 3 folgendermaassen fort: »Was ist nun die Ursache der merk»würdigen Erscheinung, dass bei den heidnischen Völkern die »Musik (»und fügen wir hinzu die Malerei«, Anmerkung unter dem Text,) »keine nennenswerthen Fortschritte machte? Dar»auf giebt Dr. Katzenberger in seiner Preisschrift: ‚Re»ligion und Kunst' folgende Antwort: Alle Kunstwerke »sind ein Product der Tiefe der Geistesbildung eines Menschen. »Die Geistesbildung selbst aber ist bedingt vom richtigen »Gottesbewusstsein, welches die Religion vermittelt. Also wird »die Religion *eo ipso* ihren Einfluss auf die Kunst äussern müs»sen, da sie ja der letzte Grund wahrer, normaler Geistesbil»dung ist. — Da die Kunst eine zarte Frucht der Religion ist, »so wird sie deshalb nothwendig um so höher stehen, je rei»nere und erhabenere Principien uns eine positive Religion »vorlegt.» Wie diese Worte gegenüber den Werken eines Homer, Aeschylus, Sophokles und den uns erhaltenen Bildwerken der Alten nur irgend wie haltbar sein sollen, ist unverständlich; für den Zögling christlich-katholischer Schullehrerseminarien mögen sie aber eine treffliche Belehrung sein. Herr Kothe fährt dann fort: »Dieser Einfluss der Re»ligion macht sich aber insbesondere geltend bei der Musik, »welche recht eigentlich eine Sprache des Gefühls genannt »werden kann. Da nun das Gefühlsleben bei den heidnischen »Völkern wenig entwickelt war und ist, wie dies der gesetzlich »erlaubte Kindesmord (!), die Sclaverei, das drückende und »entehrende Verhältniss der Frauen, der Mangel eines Fami»lienlebens in unserem heutigen Sinne und die laxe Moral be»weisen, so ergeben sich die Consequenzen von selbst. Alle »jene Uebel wurden durch das Christenthum beseitigt (?!!); »darum ist, wie Professor Daumer treffend sagt, die Musik »das Pfingstfest der Kunst und das neue Testament dersel»ben, die specifisch christliche, kirchliche und romantische »Kunst.«

Der Verfasser geht nun im §. 2 [St. Ambrosius und Gregor der Grosse] zur christlichen Musik über, also anhebend: »Das Christenthum nahm gewissermaassen einen mu»sikalischen Anfang, denn dessen Stifter trat unter dem Loh»gesang der Engel in die Welt ein. Die ungelöste »Dissonanz der ersten Sünde, welche die ganze vorchrist»liche Zeit beherrschte und mit unbefriedigter Sehnsucht er»füllte, fand in dem Erlösungstode am Kreuze die befriedigende »Lösung». Eine nähere Beschreibung dieses Engelgesanges unterlässt Herr Kothe, obwohl es höchst interessant wäre zu erfahren, ob die Engel noch nach heidnischer Sitte einstimmig oder bereits in mehrstimmiger [contrapunktischer] Weise musicirt haben. Die Jahrtausende hindurch tönende Dissonanz der vorchristlichen Zeit muss den Heiden allerdings das Musiciren entsetzlich erschwert haben.

Auf den folgenden Blättern des Büchleins wird uns ein recht magerer Auszug aus den bekannten Werken Kiesewetter's und v. Dommer's geboten, der etwa bis S. 69 geht und zunächst die ältere Zeit bis Franco von Coeln in confuser Weise behandelt. So wird z. B. Guido von Arezzo vor Hucbald besprochen und Letzterer mit Franco von Coeln und Johannes de Muris in ein Capitel zusammengethan, als wenn derselbe ein Mitbegründer der Mensuralmusik wäre! Hucbald lebte von 840 bis 930, Guido's Wirksamkeit fällt in die erste Hälfte des elften Jahrhunderts und die *Ars cantus mensurabilis* des Franco von Coeln stammt frühestens aus der zweiten Hälfte des zwölften, wahrscheinlicher aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Auch vom Organum des Hucbald zu dem des Guido ist der Fortschritt unverkennbar. Was hat also Hucbald unter den Mensuralisten zu suchen?

Was der Verfasser über Guido von Arezzo mittheilt, ist unbedeutend, aber auch dieses unbedeutende beruht zum Theil auf sehr wunderlichen Vorstellungen. S. 17 heisst es: »Man hatte ferner schon damals herausgefühlt, dass die Töne »*f–h* etwas Widerstrebendes an sich haben (*Mi contra Fa est* »*diabolus in Musica* galt als Grundsatz in Bezug auf den Quer»stand *f–h*), denn *f* ist der Leiteton nach unten, *h* der Leiteton »nach oben.« Der Verfasser vermischt hier unklare Vorstellungen der modernen Harmonielehre mit den musikalischen Theorien der Alten und Mittelalterlichen. Der Tritonus war als Melodienschritt verboten, weil er in der That das dissonirendste Verhältniss in der diatonischen Tonleiter bildet (modern 32 : 45, nach Berechnung der Alten 512 : 729) und für das Ohr etwas sehr rauhes und hartes hat. Von Leitetönen wusste Guido und seine Zeitgenossen nichts. »Man sang also »zur Vermeidung des Tritonus *f–h* niemals (!) die Tonleiter »in ununterbrochener Folge vom Grundtone bis zu dessen Oc»tave, sondern man theilte die gebräuchlichen Töne in drei »Hexachorde und legte ihnen die Silben *ut, re, mi, fa, sol, la,* »welche die Anfangssilben des [oben] genannten Gedichtes zu »Ehren des Heil. Johannes bilden, wie folgt unter:

»*G*	*A*	*H C*	*D*	*E*
»*ut*	*re*	*mi fa*	*sol*	*la*
»*C*	*D*	*E F*	*G*	*A*
»*ut*	*re*	*mi fa*	*sol*	*la*
»*F*	*G*	*A B*	*C*	*D*
»*ut*	*re*	*mi fa*	*sol*	*la*

»Wie man daraus ersieht, wurden zur Bezeichnung des Halb»tones immer die Silben *mi–fa* benutzt und zur Vermeidung »der übermässigen Quart *f–h* das *h* in *b* (oder *b-mollis*)« [besser *b-rotundum*] »verwandelt. Auch heute gilt noch bei dem »Vortrage des gregorianischen Gesanges die Regel, dass *h*, »wenn es in unmittelbare Verbindung mit *f* tritt, als *b* gesungen »wird. Dies ist übrigens der einzige Fall, wo von der diatoni»schen Tonfolge, welche im Choral herrscht, abgewichen wird.« Hier hätte der Verfasser gerade Gelegenheit gehabt, auf die diatonischen Verhältnisse näher einzugehen und zu erörtern, dass die sechs Silben hauptsächlich dazu dienen, dem Schüler zu zeigen, dass sich in jeder diatonischen Tonleiter zwei Hexachorde (d. h. grosse Sexten) von gleicher Beschaffenheit befinden, so dass man das Hexachord *c–d–ef–g–a* sowohl mit dem Hexachord *g–a–hc–d–e* als auch mit *f–g–ab–c–d* zu einem diatonischen System vereinigen kann:



und dass dann in der Praxis die Verbindung beider Systeme thatsächlich vorkommt, indem man in einigen Octavengattungen in gewissen Fällen das *b*, in anderen das *h* anwenden muss. Wenn aber der Verfasser behauptet, dass man in Rücksicht auf den Tritonus *f–h* niemals eine volle Octave durchgesungen habe, so müssen seine Studien auf dem Gebiete der Melodie nur sehr untergeordneter Art gewesen sein. Denn um

die beiden in Rede stehenden Stufen der Leiter *f* und *h* in einer musikalischen Phrase anzubringen, bedürfen wir nicht einmal des Umfanges einer ganzen Octave. Bekanntlich giebt es im diatonischen System selbst zwei Quinten, welche nicht in einem mit *ut-re-mi-fa-sol-la* zu bezeichnenden Hexachorde Platz haben, nämlich *e-f-g-a-h* und *f-g-a-hc*, welche beide keinesweges von der Melodienbildung ausgeschlossen sind. Die erstere liegt dem phrygischen Tone zu Grunde und findet häufige Anwendung, z. B.

Die andere repräsentirt den lydischen *Modus*, der allerdings nur selten rein vorkommt, da bei abwärtssteigender Melodie fast ausnahmslos *h* in *b* verwandelt werden muss.

(Schluss folgt.)

Unechte Briefe von Felix Mendelssohn an Goethe.*)

Kaum hatte der Bruder von Felix Mendelssohn, Paul, der Chef des Berliner Bankhauses, die Augen geschlossen, kaum war ein anderes schweres Unglück über die Familie von Felix »dem Glücklichen« hereingebrochen, welches den glaubwürdigsten Zeugen, Karl Mendelssohn, verhindert, in Sachen seines Vaters, des grossen Componisten, sein Votum abzugeben, so ging durch die Zeitungen eine Nachricht über die bevorstehende Veröffentlichung von Briefen Mendelssohn's an — Goethe. Die Briefe würden zuerst in englischer Sprache erscheinen, hiess es. Deutsche Briefe eines deutschen Künstlers an den grössten deutschen Dichter zuerst in englischer Sprache veröffentlicht! Lag nicht schon hinreichend in dieser Manipulation Grund, diese Briefe mit Vorsicht entgegenzunehmen, so wird der Verdacht, dass wir es hier mit einem unerhörten Missbrauch von berühmten Namen zu thun haben würden, leider bestätigt durch die soeben in der englischen Zeitschrift »The Choir« vom 5. und 12. September veröffentlichten Briefe. Am 5. September erschienen deren zwei, ohne jedes Datum, am 12. September ein dritter, datirt ohne Ort am 17. August 1829.

In einer Anmerkung sagt der Herausgeber des »Choir«, »dass der erste jener beiden in der vorigen Nummer veröffentlichten Briefe »ohne Datum« gewesen, aber dem Anscheine nach in London um den August 1830 herum geschrieben worden sei. Das Datum des zweiten Briefes laute: 12. Mai 1829, wieder ohne Ort«. Was nun die Vermuthung des Herausgebers vom »Choir« betrifft, der erste Brief sei dem Anscheine nach aus London um den August 1830 herum geschrieben, so widerlegt sich diese Ansicht von selbst; denn im Mai 1830 hatte Mendelssohn seine italienische Reise angetreten, die ihn zunächst nach Weimar führte, von da durch den Thüringerwald nach Baiern und nach München, von München über Salzburg nach Linz. Von dieser Stadt ist unter dem 11. August 1830 der berühmte Brief an die Mutter Mendelssohn's datirt, mit dem Motto: »Wie der reisende Musicus in Salzburg seinen ›Pech‹-Tag hatte«. Ein Bruchstück aus dem ungeschriebenen Tagebuch des Grafen F. M. B***. Fast komme ich in Versuchung, diesen ganzen Brief hier zu citiren, um hierdurch entschiedener als durch sonstige Gründe zu beweisen, wie jenes angebliche schwülstige Geschreibsel an Goethe nicht von demselben frischen und einfach denkenden jungen Künstler verfasst sein kann, der einen solchen Brief voll jugendlichen Uebermuthes und edelster Herzenseinfalt an seine Mutter richten konnte. Doch verweise ich nur auf die erste Sammlung von Mendelssohn's Briefen: die Reisebriefe, und bitte, dort nachzulesen. Heute noch, nachdem Jahre und Tage verflossen sind seit der Publication derselben und seit der Zeit, dass man diese herrlichen Ergüsse einer Jünglingsseele zum erstenmale gelesen hat, wird man sich von neuem ihrem Zauber hingeben und noch einmal den frischen Geistestrunk mit Behagen geniessen. Leider muss ich aber vollends die angebliche Authenticität jenes fingirten Briefes zurückweisen, von dem der Herausgeber des »Choir« meint, er sei in London, im August 1830, geschrieben und damit documentirt, wie wenig kritisch er im Stande war, Demjenigen gegenüber zu verfahren, der ihm die Briefe zur Veröffentlichung übergab. So gebe ich denn hier zunächst die theilweise Rückübersetzung des deutschen Briefes aus dem Englischen. Wir werden sogleich weitere thatsächliche Schlüsse daraus ziehen, welche nicht nur beweisen, dass der Brief nicht an Goethe, auch nicht von Mendelssohn an sonst Jemanden gerichtet sein kann. Der Anfang des Briefes lautet:

»Mein lieber Goethe! Wie lange ist es her, dass ich Sie besuchte. Ich wünschte, ich wäre jetzt bei Ihnen. In der letzten Zeit habe ich so viel geschrieben und war so froh bei meiner Beschäftigung, dass alle meine Freunde, wenn ich überhaupt jetzt noch solche habe, in einer Art Verzweiflung sich befinden mussten in Betreff meiner Gesundheit, meiner Aussichten u. s. w., wie gewöhnlich. Wenn Sie meinen Hochzeitsmarsch gesehen haben, wie ich hoffen darf, bitte ich Sie, mir mitzutheilen, was Sie davon denken. Ich war so von Liebe erfüllt zur Zeit, als ich ihn schrieb, auf mein Wort, lieber Goethe, ich liebe das Wort Liebe? ausserordentlich, dass ich denke, Sie werden wahrscheinlich etwas davon aus dem Marsche herausfühlen. Im Uebrigen sagen Sie mir nichts darüber. Musik, Musik, überall herum Musik — ich kann nichts schreiben, ohne dass Viertel- und Sechzehntel-Noten auf dem Blatte vor mir herumtanzen. Ich wünschte, Sie verständen Musik, lieber Goethe. Vermuthlich meinen Sie, Sie verständen etwas davon. Ach, mein Goethe, Sie sind ein grosser Mann, ein grosser Schriftsteller, aber Sie verstehen nichts von den Gefühlen, welche einen beinahe hätte ich gesagt: grossen Musiker überkommen. Verzeihen Sie mir. Ich mag nichts über mich selbst sagen, es ist Selbstsucht, wie Sie wissen: aber kann ich Allen dazu verhelfen, dass sie dasselbe fühlen wie ich? Was ich immer auch fühle, dafür finde ich einen Ausdruck. Doch sind wir so feingeartete Geister, gebannt in diese unsere Körper, dass wir nur in Musik uns auszudrücken vermögen. Ich erinnere mich, wie Sie über die Beziehungen zwischen Seele und Körper sprachen, und oft denke ich an diesen Gegenstand beim Schreiben. Es ist in der That etwas sonderbar, wie ich dadurch unterstützt werde. Ich finde, dass, wenn ich mich niedersetze, um mit energischem Antriebe zu schreiben und ich überlege, in welchem Theile von mir ich den Sitz der Kraft, der Rührung, der Tiefe zu suchen habe, so liegt er im Hintertheile des Kopfes und die Wirbelsäule entlang. Etwas umständlich, möchte ich sagen, für einige unserer Musiker, welche sich so zart und fein aus Körper und Geist zusammengesetzt vorstellen, dass sie nicht das Eine vom Andern unterscheiden können« u. s. w., u. s. w.

So geht es fort in Allgemeinheiten und dann heisst es am Schlusse: »Ich kenne Sie so gut, lieber Goethe, und kann mir im voraus denken, mit welchen Gefühlen Sie dieses lesen werden. Ich wette, Sie richten sich in die Höhe. Doch nichts für ungut: ich liebe Sie, lieber Goethe, und schicke Ihnen bald ein Stück Musikstück?, in Anbetracht der Kunstgriffe, die ich vor Ihnen in diesem Briefe ausgespielt habe.« — Den Schlusssatz lasse ich unübersetzt folgen, da ich leider nur dunkel zu ahnen vermag, was er bedeuten soll: »*Not quite in*

*) Aus der Deutschen Zeitung, Wien, 1. Oct. 1874, Nr. 986.

Your, line dear Goethe, not in mine either, so if it does not please either of us, we are both pleased«. Löset mir dieses Räthsel!

Das soll ein junger Mann dem Greise Goethe geschrieben haben, ein junger Mann, von dem Goethe verbürgtermaassen an Zelter schreibt (Ende des Jahres 1829): »Nun aber wünschte ich, zu erfahren, ob von dem werthen Felix günstige Nachrichten eingegangen sind. Ich nehme den grössten Antheil an ihm, denn es ist höchst ärgerlich, ein Individuum, aus dem so viel geworden ist, durch einen niederträchtigen Zufall in seiner fortschreitenden Thätigkeit gefährdet zu sehen.« (Mendelssohn war nämlich bei London mit dem Wagen umgeworfen und dabei nicht unerheblich am Knie verletzt worden.) Derselbe Goethe schreibt über Mendelssohn an Zelter, als er hörte, unter Felixens Leitung sei am 11. März 1829 (nach fast hundert Jahren) wieder zum erstenmal die »Passion« von Sebastian Bach aufgeführt worden: »Es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte. Dabei wünsch' ich Glück zu so vollendetem Gelingen des fast Undarstellbaren. Was Du an Felix erlebst, gönn' ich Dir von Herzen, mir ist es unter meinen Schülern kaum mit Wenigen so wohl geworden.« Und an den greisen Seher schreibt dieser Jüngling solche Worte: »Sie sind ein grosser Mann, ein grosser Schriftsteller, aber Sie verstehen nichts von den Gefühlen, welche einen Musiker überkommen.« Freiheit und Offenheit der Sprache ist ein Haupt-Charakterzug Mendelssohn's, aber frech und dreist zu sein, ist etwas, was ihm glücklicherweise gänzlich fehlte. Schon die gute Erziehung würde eine solche Tirade zu den Unmöglichkeiten für ihn gemacht haben, wie viel mehr aber seine innere tiefe Beanlagung; die höchste Achtung hatte Mendelssohn vor Goethe, dem er im Jahre 1830 bei dem erwähnten Besuche tagelang vorspielte und den er in den historischen Gang der Musik einweihte. In dem Briefe vom 6. Juni 1830 an seine Familie aus München erzählt Mendelssohn die letzten Weimaraner Erlebnisse und schliesst mit Folgendem eine höchst lebendige Beschreibung jener schönen Tage: »Als ich nun Morgens hineinkomme, um mich ihm (Goethe) zu empfehlen, sitzt er vor einer grossen Mappe und meint: »Ja, ja, da geht man nun fort, wollen sehen, dass wir uns aufrechterhalten bis zur Rückkunft; aber ohne Frömmigkeit wollen wir hier nicht auseinander gehen, und da müssen wir uns das »Gebet« (ein Bild von Adrian von Ostade, eine betende Bauernfamilie darstellend) noch einigemale zusammen ansehen. »Dann sagte er mir, ich solle ihm zuweilen schreiben«, und hier fügt Mendelssohn hinzu: »Muth! Muth! ich thue es von hier aus.« Sollte also schon früher eine Correspondenz, und dazu noch in jener überschwänglichen Art, wie die Briefe des »Choir« enthalten, zwischen dem feingebildeten, wohlerzogenen und trotz Selbstbewusstseins doch bescheidenen Jünglinge und dem »alten Herrn«, wie Mendelssohn ihn öfter nennt, stattgefunden haben? Diese Annahme ist nach den obigen Worten Mendelssohn's fast unmöglich, sie wird es vollends, wenn man den dummdreisten Inhalt der Briefe mit dem Urtheile von Moscheles und seiner Frau über Mendelssohn zusammenhält, in deren Hause (bei London) er gerade oft in jenen Tagen des Jahres 1829 weilte, von welchen her die beiden anderen vom »Choir« veröffentlichten Briefe datirt sind. Moscheles schreibt von ihm: »Als Mensch ist er uns unendlich viel. Heiter und doch theilnehmend für den Schmerz um unser verlorenes und die Sorge um unser noch erhaltenes, aber schwächliches Kind, stets bereit, unsere ländliche Einsamkeit mit den anziehenden Genüssen Londons zu vertauschen, weiss er heilsam auf unsere wunden Gemüther zu wirken und scheint es sich zur Aufgabe gestellt zu haben, uns einigen Ersatz für unsere Leiden zu bringen.« — Später erzählt Moscheles: »Der Enthusiasmus, den seine »Sommernachtstraum«-Ouverture (welche Mendelssohn am 30. Mai und am 13. Juli dirigirte) im Publikum hervorgerufen hatte, machte ihn auch nicht schwindlig. »Es muss Alles noch besser werden!« meinte er, und meinem persönlichen Lobe entgegnete er kindlich: »Gefällt es Ihnen? Ach, das freut mich!« Und eine solche schöne, edle Seele sollte jenes Wortschwalles fähig sein! Doch hat sich der Fabrikant seiner Briefe selbst eine Schlinge gelegt.

Es enthält nämlich der erste Brief die Erwähnung einer Composition, welche erst im Jahre 1843 zu Leipzig entworfen wurde und von der vorher kein Sterbenswörtchen verlautete; es ist der Hochzeitsmarsch, natürlich der zum »Sommernachtstraum«, da es keinen zweiten Hochzeitsmarsch von Mendelssohn giebt. Diese Thatsache beweist am entschiedensten, dass der erste Brief unecht ist. Der zweite Brief datirt vom 12. Mai 1829; da Mendelssohn sein erstes Concert in London am 30. Mai gab, kann der Brief nur in London oder auf der Reise dorthin geschrieben sein. Nun enthält er aber kein Wort von London, nichts von dem bevorstehenden Concert; nur die kurze Bemerkung: »Ich ging gestern Abends zu einem Concert. Entzückend. Mondlicht in den Gebüschen, etwas wie meine eigenen Gesänge.« Ueberhaupt ist der Stil auffallend; nichts Anderes als abgehackte Sätze, viele Einschachtelungen. Alles das ist nicht Mendelssohn's Art. Dann aber fehlen jegliche Anknüpfungspunkte mit wirklich vorgegangenen Ereignissen. Solche allgemeine Künstler-Lamentationen wie in diesem Briefe und dem darauffolgenden dritten waren nie Mendelssohn's Sache.

Der dritte Brief ist vom 17. August 1829 datirt. Zwischen jenem Briefe vom 12. Mai und diesem liegen die für Mendelssohn bedeutenden Ereignisse der beiden schon erwähnten Londoner Concerte: Mendelssohn's erste und dazu so glänzende Einführung in die grosse Welt. Er hatte sich bei dieser Gelegenheit die Rittersporen verdient. Aber in dem August-Briefe ist keine Rede davon. Wohl aber kommt auf Mendelssohn und seine Londoner Reise häufig die Sprache im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Dass dabei der directen Correspondenz mit Mendelssohn keine Erwähnung geschieht, würde wunderbar sein, wenn wir annehmen, eine solche hätte existirt. Und in dem dritten »Choir«-Briefe ist gar von einem Schreiben Goethe's an Mendelssohn die Rede. Dabei aber steht es fest, dass sich Goethe stets wieder bei Zelter erkundigt, wie es dem lieben Felix gehe.

Nach alledem wird auch die Echtheit dieses dritten Briefes sehr zweifelhaft. Ueberdies ist sein Inhalt wieder so vag und allgemein gehalten wie derjenige der ersten beiden Briefe. Wie aber Mendelssohn sich bestimmt über seine Kunst und deren höchste Ideale aussprechen konnte, das beweisen zur Genüge die Briefe, welche er an Ferdinand Hiller gerichtet hat, besonders der aus Leipzig vom 24. Januar 1837 datirte. Mit seltener Freimüthigkeit, aber desto grösserer Bestimmtheit beurtheilt er hier die Leistungen seines Freundes, dem wir zu besonderem Danke für die Veröffentlichung dieser Correspondenz verpflichtet sind. Es kommt darin unter Anderem das gewichtige Wort vor: »Ich weiss recht gut, dass kein Musiker seine Gedanken, sein Talent anders machen kann, als der Himmel sie ihm giebt; dass er aber, wenn sie der Himmel ihm gut giebt, sie auch gut ausführen können muss, das weiss ich ebenfalls.« Schon in diesen wenigen Worten liegt eine Energie der Denkkraft, welche Mendelssohn zwischen den Jahren 1829 (Datum jener »Choir«-Briefe) und 1837 nicht erst erworben haben konnte. Oder sollte Mendelssohn ganz besonderes Vergnügen darin empfunden haben, seinem »lieben Goethe« gegenüber sich abstruser auszudrücken, als für seine anderen Mitmenschen? Man lese nur die Correspondenz des leider zu früh heimgegangenen Künstlers an seine Familie und an seine Freunde, und man wird bei jedem Briefe immer wie-

der von neuem sich überzeugen, dass Mendelssohn und der Schreiber jener »Choir«-Briefe nicht eine und dieselbe Person sein können. *Franz Gehring.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Orgelconcert.) Sonntag den 27. Septbr. Abends 6 Uhr gab der Organist Herr Otto Dienel in der St. Marienkirche ein Concert, dessen Ertrag zur Unterstützung der Abgebrannten Meiningens bestimmt war. Die Kirche war zahlreich besucht und somit der gute Zweck sicherlich erreicht. Wir theilen das Programm mit: 1) *Seb. Bach*, Präludium und Fuge in C-moll. 2) Arie aus *Mendelssohn's* Paulus, gesungen von Herrn Herm. Putsch. 3) *Christian Fink*, Orgelsonate in Es-dur. 4) Arie von *Martin Blumner*, gesungen von Fräul. Gottschau. 5) *Thiele's* Chromatische Phantasie. 6) Ein Terzett von *Dienel* für Frauenstimmen. 7) *Tartini's* Gmoll-Sonate für Violine und Orgel, vorgetragen von Frl. Stresow. 8) Eine Arie aus *Haydn's* »Stabat mater«, gesungen von Frl. Hedwig Decker, u. 9) *Rink*, Flöten-Concert für die Orgel.

* In **Bielefeld** veranstalteten die Herren Bargheer, Deppe und Nachtmann am 23. Sept. eine Kammermusik-Unterhaltung, in welcher das Divertimento in D für Streichquartett und zwei Hörner von *Mozart*, die Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 13, von *Rubinstein*, drei Lieder für Sopran von *J. O. Grimm* und das Trio Op. 97 B-dur von *Beethoven* zum Vortrag kamen.

* **Frankfurt a. M.** Der Verwaltungsausschuss der Mozartstiftung zu Frankfurt a. M. veröffentlicht das Resultat der jüngsten Bewerbung um das erledigte Stipendium. Unter den aufgetretenen acht Concurrenten wurde auf Grund des von den erwählten Preisrichtern: Herrn Kapellmeister Dr. Ferd. Hiller zu Köln, Herrn Prof. Joseph Rheinberger in München, Herrn Hofkapellmeister Carl Reiss in Kassel, über die eingesandten Probearbeiten abgegebenen Gutachtens dem Herrn Fritz Steinbach in Tauberbischofsheim das Stipendium von alljährlich 600 fl. behufs dessen höherer Ausbildung in der Composition für die nächsten drei Jahre zuerkannt.

* **Frankfurt a. M.** Der vor einiger Zeit hier verstorbene Dr. jur. Hoch hat sein ganzes bedeutendes Vermögen der Stadt Frankfurt behufs Errichtung eines Conservatoriums der Musik vermacht.

* **Karlsbad.** Am 21. Sept. feierte hier der bekannte Tanzcomponist Joseph Labitzky (geb. 4. Juli 1802 bei Eger in Böhmen) seine goldene Hochzeit.

* **London.** Die Statue des Componisten Balfe wurde in London am 23. Sept. im Vestibule des Drury-Lane-Theaters von Sir Michael Costa enthüllt. Herr Grüneisen hielt die Festrede, in welcher er die Verdienste Balfe's um die Förderung der Musik in England hervorhob.

* **Stuttgart.** Der Verein für classische Kirchenmusik, unter Leitung von Prof. Dr. Faisst, führte am 23. Sept. in der Stiftskirche das Oratorium »Elias« von *Mendelssohn* auf. Die Soli hatten übernommen: Frau Marlow, Fräul. Marschalk, Herr A. Jäger und Herr Schütky.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

[Eine neue Musikzeitung.] Die Verlagshandlung von Joh. André in Offenbach a. M. giebt vom 1. Oct. ab (monatlich zweimal im Umfange von einem halben Bogen 4°, Preis 4 Mk. jährlich), um einem längst gefühlten Bedürfnisse wohl abzuhelfen, wie die stehende Phrase lautet, eine neue Musikzeitung unter dem Titel »Harmonie, Zeitschrift für die musikalische Welt und Organ für den Verband der deutschen Tonkünstler-Vereine« heraus. Die Tendenz derselben soll, »mit klaren Worten ausgesprochen«, sein: »Keiner Partei als Organ zu dienen (?), aber dem Fortschritte (d. h. doch wohl der Fortschritts-, i. e. Zukünftlerpartei) mit aller Energie zu huldigen und für das, was dabei als wahrhaft förderlich erkannt ist, mit Muth und Entschlossenheit einzutreten.« Und dabei sinkt, je mehr der Fortschritt gepredigt wird, die Kunst immer tiefer!

Zeitungsschau.

L'Arpa, Giornale letterario, artistico, teatrale. Bologna. Nr. 3 u. 4. Lettere Milanesi sul Conservatorio di Musica. II. III.

L'Art musical. Nr. 38. *Charles Delprat*: Les orchestres et les institutions musicales en Hollande (suite et fin.). — *G. Stradina*: Vieux Carnet. — *G. Escudier*: Le Musée des ruines de l'Opéra. Souvenirs de l'ancien Opéra, collection unique, objets trouvés dans les décombres. — *Jacques Le Vrai*: Fêtes de Châtellerault. Un conseil municipal bien embarrassé. — *M. de Thémines*. Variété. Autrefois et Aujourd'hui. — Nr. 39. *M. de Thémines*: L'Horizon musical. — *Gustav Lagye*: M. Benoit et son École de Musique. — Curiosités musicales. — *G. Stradina*: Vieux Carnet II. — Bénéfice de Mlle. Déjazet. — Nr. 40. *M. de Thémines*: Le Chauvinisme dans l'Art. — *G. Escudier*: Le Bénéfice de Déjazet. — Les Vicissitudes d'un compositeur (Ch. Gounod). — *Jacques de Talberg*: La Revendication. Pièce en 3 actes des MM. Hubert et C. de Trogoff. — *G. Stradina*: Vieux Carnet III.

The Athenaeum. Nr. 2447. Liverpool festival. — Nr. 2448. Leeds festival. — »Les cent vierges« at the Gaiety. — Nr. 2449. Anthems and Services (reviews). — Liverpool festival.

Boccherini. Firenze. Nr. 9. Considerazioni sul bello musicale. Memoria del Prof. *Baldassarre Gamucci*. (Contin.) — Dr. *Arcangelo Camiolo*: Sulla scienza del sentimenti musicali. (Contin.)

Caecilia, Organ f. kath. Km. von M. Hermesdorff. Nr. 9. Zur Charakteristik der Choraltonarten. (Forts.) — *Raym. Schlecht*: Calliopea des Chorals. (Forts.)

The Choir. Nr. 408. Greek music. — A Parochial Choir festival in Lancashire. — Music in Liverpool. — Liverpool musical festivals. (Cont.) — The Coming festival. — Dr. Barry on the Three Choirs festivals. — Nr. 409. The Balfe memorial statue. — Dr. Barry on the Three Choirs festivals. (Contin.) — Liverpool musical festival. (Contin.) — Music in Sheffield.

La Chronique musicale. Dir. Arthur Heulhard. Nr. 31. *P. Lacome*. Le Violon de Mozart. — *Ch. Barthélemy*. Voltaire librettiste (1732—1769). (Contin.) — *Th. de Lajarte*: Les airs à danser de l'ancienne école française. V. Le Gavotte. Le Menuet. Chacone. La Bourrée. La Musette et le Tambourin. — *Arthur Pougin*: André Philidor. V. — *O. Le Trioux*: Paul Baudry. (Avec le portr.) — *J. de Filippi*: Les compositeurs cités par Allacci. (Table alphabétique.)

Dwight's Journal of music. Boston. Nr. 12. The Oberammergau Passion Play in 1871. — Richard Grant White on Franz Liszt and his relations to the »Music of the Future«. (Concl.) — Chappell's »History of Music«. — A Norwegian composer (Edward Grieg). — Beethoven in the Kitchen. — The religion of music.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 39. Wiesbaden als Musikstadt. — Recensionen (Tiersch's Elementarbuch der musik. Harmonie- u. Modulationslehre). — Nr. 40. *F. A. Gevaert*: Die Musik des Alterthums. — Recensionen. — Nr. 41. *Gaetano Gaspari*: Die Kirchenmusik der Basilika S. Petronio in Bologna. — Recensionen.

Bibliographie.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Von Breitkopf & Härtel's Gesammt-Ausgabe der Mendelssohn's Werke liegt uns in herrlicher Ausstattung (in Folio, 119 S. M. B. 50—60 der Platten-Nr. Pr. 9 Mk.) der Erste Band vor, welcher Bd. I der Serie 11 »Für Pianoforte allein« bildet. Dieser Band enthält Nr. 50—60 Capriccio Op. 5; Sonate Op. 6; Sieben Charakterstücke Op. 7; Rondo capriccioso Op. 14; Phantasie über ein Irländisches Lied »The last rose« Op. 15; Drei Phantasien oder Capricen Op. 16; Phantasie Op. 28; Andante cantabile e Presto agitato in H (1839); Etude (F-moll); Scherzo (H-moll); Gondellied (in A); Scherzo a Capriccio (Fis-moll).

Antiquar-Kataloge.

Catalog Nr. 2 von Leo Liepmannssohn, Antiquariat und Sortiments-Buchhandlung in Berlin. 1874. 52 S. 8°. Enthält von Nr. 378—414 einige seltene Bücher, z. B. *Coussemaker*, Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852. (12½ Thlr.); *Gafuri*, Practica musicae centus. Venet. 1512. 20 Thlr.); Desselben Practica musice. Mediol. 1496. (24 Thlr.); *Coussemaker's* Scriptorum de musica medii aevi nova series. (Paris 1863—74.) Vol. I—IV fasc. 1. 2 ist bereits auf 32½ Thlr. im Preise gestiegen, da die ersteren Bände vergriffen sind.

Berichtigung.

In voriger Nr. 40, Sp. 634 Zeile 18 v. u. ist zu lesen: »So kehren in den entsprechenden Versen strophischer Gesänge nicht immer genau dieselben Metren wieder« etc.

ANZEIGER.

[167]

Mendelssohn's Werke.

Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Bis jetzt sind erschienen:

15. Sept. **Mendelssohn's Pianoforte-Werke.** Band I. Preis 9 Mark.

1. Oct. **Mendelssohn's Pianoforte-Werke.** Band II. Preis 8 Mark.

1. Oct. **Mendelssohn's sämmtl. Lieder** für 1 Singstimme mit Pianof.-Begleitung. Preis 13 M.

8. Oct. **Mendelssohn's Trios für Pianoforte, Viola und Violoncell.** Partitur und Stimmen. Preis 9 Mk. 30 Pf.

Am 22. October werden ausgegeben:

Mendelssohn's sämmtliche Streich-Quartette. Partitur. Preis 13 Mk. Stimmen (4 Bände). Preis 20 Mk.

Wir werden mit den Publicationen in rascher gleichmässiger Folge fortfahren, so dass die Ausgabe spätestens in 4 Jahren vollendet sein wird.

Leipzig, October 1874.

Breitkopf & Härtel.

[168] In unserem Verlage wird demnächst erscheinen:

DIE MACCABÄER.

Tragische Oper in 3 Aufzügen

Text nach OTTO LUDWIG's gleichnamigem Drama von H. Mosenthal.

Musik

von

ANTON RUBINSTEIN.

Ed. Bote & G. Bock,

Königl. Hof-Musikhandlung, Berlin, Leipziger-Strasse 37 und Unter den Linden 27.

[169]

Chorwerke mit Orchester

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Für weiblichen und gemischten Chor mit Orchester.

Brahms, Joh., Op. 12. **Ave Maria** für weibl. Chor mit Orchester oder Orgel-Begleitung. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr. Chorstimmen à 1½ Ngr.

—— Op. 45. **Ein deutsches Requiem** nach Worten der heil. Schrift für Soli, Chor u. Orchester. (Orgel ad lib.) Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 4 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran 17½ Ngr., Alt, Tenor à 26 Ngr., Bass 17½ Ngr. Solo-Singstimmen 5 Ngr.

—— Op. 13. **Begräbnissgesang:** »Nun lasst uns den Leib begraben«, für Chor und Blasinstrumente. Partitur 22½ Ngr. Clavierauszug 22½ Ngr. Instrumentalstimmen 17½ Ngr. Chorstimmen à 1½ Ngr.

Hartog, Ed. de, Op. 40. **Der 43. Psalm** für Solostimmen, Chor und Orchester. Clavierauszug 2 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen à 7½ Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Haydn, Jos., **Salve Regina** für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten. Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen à 5 Ngr.

Heuchemer, Joh., Op. 2. **Meerfahrt.** Gedicht von *Anastasius Grün*, für Bariton-Solo und Chor mit Begleitung von kleinem Orchester. [Nachgelassenes Werk.] Partitur 20 Ngr. Clavierauszug 20 Ngr. Orchesterstimmen 20 Ngr. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1½ Ngr.

Hiller, Ferd., Op. 79. **Christnacht.** Cantate von *A. v. Platen*, für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instr. von *E. Petzold*. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen à 2½ und 5 Ngr.

—— Op. 102. **Palmsonntagmorgen.** Gedicht von *E. Geibel*, für eine Sopranstimme und weibl. Chor mit Orchesterbegleitung. Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 2½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen à 2½ Ngr.

Hol, Richard, Op. 35. **Der 23. Psalm** für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Clavierauszug 1 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 5 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Mangold, C. A., Op. 62. **Serenade:** »Komm in die stille Nacht« von *R. Reinick*, für gemischten Chor mit Begleitung von kleinem Orchester. Partitur 20 Ngr. Clavierauszug 22½ Ngr. Orchesterstimmen 10 Ngr. Chorstimmen à 2½ Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27, b. der nachgel. Werke.] Mit deutschem u. engl. Texte. Partitur 15 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr. Orchesterstimmen 15 Ngr. Chorstimmen à 1½ Ngr.

Schubert, Franz, **Grosse Messe** (in Es) für Chor und Orchester. (Nachgelassenes Werk.) Partitur 7 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 5 Thlr. Orchesterstimmen 6 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen à 15 Ngr.

Schulz-Beuthen, H., Op. 4. **Befreiungsgesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 2 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen à 2½ Ngr.

Schumann, Rob., Op. 29. **Zigeunerleben.** Gedicht von *Em. Geibel*, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrum. von *Carl G. P. Grädener*. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von *E. Geibel*, für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 6 Thlr. Clavierauszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 5 Thlr. Solo-Singstimmen 1 Thlr. Chorstimmen à 5 Ngr.

—— Op. 144. **Neujahrslied** von *Fr. Rückert*, für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.

—— Op. 147. **Messe** für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgel. Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 3 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 6 Thlr. Chorstimmen à 12½ Ngr.

—— Op. 148. **Requiem** für Chor u. Orchester. [Nr. 11 der nachgel. Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 3 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen à 15 Ngr.

Wüllner, Fr., Op. 18. **Die Flucht der heiligen Familie** von *J. v. Eichendorff*, für drei Solostimmen (Sopran, Tenor und Bariton) mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. Partitur 25 Ngr. Clavierauszug und Singstimmen 25 Ngr. Orchesterstimmen 22½ Ngr.

—— Op. 16. **Drei Chorlieder** für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. (Abendlied von *Fr. Oser*. Die Libellen von *Hoffmann v. Fallersleben*. Trost von *C. Altmüller*.) Partitur 1 Thlr. Clavierauszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen: Sopran I. II., Alt à 5 Ngr.

Zwonar, J. L., Op. 26. **Der Ritt zum Elfenstein.** Ballade nach einer schwed. Sage von *Kurt Oswald*, für Soli, Chor u. Orchester. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 12½ Ngr. Chorstimmen à 2½ Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin W., Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 21. October 1874. **Nr. 42.** IX. Jahrgang.

Zur Beurtheilung S. W. Dehn's als Theoretiker.

Aus dem Nachlasse des **Gottfr. Emil Fischer.**

(Schluss.)

Es bleibt uns noch übrig von der Darstellungsart und dem System des Verfassers im Allgemeinen etwas zu sagen. Was die Darstellung anbetrifft, so unterscheidet sich das Buch von vielen desselben Inhaltes sehr vortheilhaft durch den fast überall sorgfältigen, deutlichen und bestimmten Ausdruck; ferner durch die Ordnung, welche in dem ganzen Werke herrscht, wenn man einige oben erwähnte Punkte, wo der Verfasser im theoretischen Theile bereits von der Behandlung der Accorde spricht, ausnimmt. Es ist ferner überall die gehörige Kürze beobachtet und besonders vermieden, sich unnützerweise in Einzelheiten einzulassen. Wenn man die Planlosigkeit, Weitschweifigkeit und den undeutlichen Ausdruck vieler ähnlicher Werke kennt, so wird man um so mehr das vom Verfasser Geleistete anerkennen. Auch hat sich der Verfasser frei gehalten von unnützen ästhetischen Betrachtungen; wo aber allgemeine Bemerkungen sich finden, wird man denselben in der Regel beipflichten; auch der Polemik, welche so viele ältere Werke entstellt und auch selbst dem Werke von *Gottfried Weber* hier und da ein unangenehmes Aeussere giebt, hat sich der Verfasser enthalten oder beobachtet doch bei dem, was vorkommt, die gehörigen Grenzen. Das Werk ist fast in allen seinen einzelnen Theilen mit historischen reichhaltigen Anmerkungen durchflochten, die man mit vielem Interesse durchliest; sie sind, wie in der Vorrede gesagt wird, mit anderer Schrift gedruckt, um sich beim ersten Durchlesen nicht mit denselben zu zerstreuen; am liebsten würde Referent dieselben als einen eigenen Abschnitt oder Anhang am Schluss des Werkes gesehen haben, da man ohnerachtet des Verfassers Vorsichtsmaassregel der Cursivschrift, dennoch dieselben durchliest und den Faden verliert.*) Uebrigens zeigen dieselben von umfassenden Studien, welche der Verfasser in den theoretischen Werken der verschiedensten Zeiten gemacht hat. Was er über die Kirchentonarten gesagt hat, ist, wie der Verfasser selbst erwähnt, mehrentheils aus dem vortrefflichen v. Winterfeld'schen Werk über Gabrieli genommen und wird in der Kürze schwerlich ausreichen, um (einen Anfänger) zu belehren; unter den Quellen, welche er anführt, hätte auch wohl *Mortimer* nicht fehlen dürfen, dem auch *v. Winterfeld* seine Stelle einräumt. Wenn *Mortimer* auch in manchen Dingen, besonders durch beschränkte Beispiele geleitet, sich irrt, so würde doch Referent das Werk über Choralgesang jedem als Vorstudium, namentlich auch für das v. Winterfeld'sche Buch anempfehlen. In einer Anmerkung S. 56 verweist der Verfasser das Studium der Kirchentöne in den Contrapunkt; doch wäre es vielleicht zweckmässig gewesen, in dem Abschnitt von Modulation, noch mehr aber in dem Abschnitt von den Schlusscadenzen, namentlich bei der Halbcadenz, der phrygischen und mixolydischen Schlussart zu erwähnen, um so mehr, da wir eine Anzahl vortrefflicher noch lebender Choralmelodien haben, durch welche das Gesagte auch leicht zu verdeutlichen war; vielleicht hätte auch eine genauere Analyse beider Schlussarten des Verfassers oben besprochene Ansicht über den Sitz des übermässigen Sextenaccordes wesentlich modificirt.

Der Verfasser hat das Werk zum Unterricht bestimmt, dies zeigen die hinzugefügten Uebungsbeispiele und die Winke und Anleitung, welche dem Lehrer gegeben werden, und zwar scheint es wohl, dass der Verfasser sich sein Buch hauptsächlich in der Hand des Lehrers, nicht als Compendium für den Schüler, denkt. Die allgemeinen Eigenschaften der Darstellung, welche Referent vorhin erwähnte, eignen es natürlich auch zum Unterricht, aber für den Anfänger gewiss nur in

*) Was über das griechische Tonsystem gesagt wird, ist für den Zweck des Buches zu weitläufig und nicht alles richtig, z. B. S. 8 das über die Benennung der Töne Gesagte. *Paranete synemmenon* bezeichnet nicht, wie der Verfasser sagt, einen bestimmten Ton (Tonhöhe), sondern in jeder Scale (gleichviel welchen Grundtons) die kleine Decime. Und so bezeichnen die ähnlichen Namen *mese*, *nete* u. s. f. nur Intervalle von irgend einem Grundton. Dagegen bezeichneten die Griechen bestimmte Tonhöhen mit gewissen aus Buchstaben durch Umkehrung u. s. w. abgeleiteten und anderen eigenthümlichen Zeichen. Wollten sie die bestimmte Tonhöhe benennen, so mussten sie ausser dem Intervallnamen noch die Tonart benennen. — Auch ist es nicht richtig, dass *Alypius* der Einzige sei (S. 16), der uns Musiknoten der Alten aufbewahrt hat, da auch *Gaudentius*, *Aristides* und *Bacchius* dergleichen mittheilen — S. 16, 17 wird gesagt, dass die Anzahl der griechischen Tonzeichen sich auf 1620 belaufe; man sieht nicht ein, warum diese hohe Zahl angegeben ist, da gleich darauf gesagt wird, dass schon *Forkel* sie auf 990 beschränkt hat. Aber auch dies ist noch übertrieben, wie *Boeckh* schon längst gezeigt hat (s. *Boeckh, de metris Pindari S. 246 ff.*).

Nach des Referenten Meinung würde für den vorliegenden Zweck genügt haben, die S. 27—31 erwähnte Notenschrift vom XII. Jahrhundert an, zu erklären. Diese Erläuterungen werden für solche, die sich mit den älteren Musikalien aus den Urschriften und alten Drucken bekannt machen wollen, von wesentlichem Nutzen sein.

der Hand des Lehrers; denn besonders das, was der Referent oben über die Behandlung der Nebenseptimenaccorde bemerkte, bedürfte der Erläuterung eines geschickten Lehrers, wenn nicht der Schüler in unvermeidliche Verwickeluugen, welche er auf seinem Standpunkte zu lösen nicht im Stande ist, kommen soll. Die Uebungsbeispiele sind für einen Anfänger nicht ohne Schwierigkeit. Referent vermisst bei denselben zweierlei. Erstlich erscheinen ihm mehrere derselben für einen Anfänger zu weit ausweichende Modulationen zu enthalten; nach des Referenten Meinung muss ein Lehrling, so lange es angeht, mit rein tonischen Beispielen beschäftigt werden, aber auch dies hängt zusammen mit der Kürze, mit welcher die Nebenaccorde im ganzen Werke behandelt werden. Zweitens würde es wohl zweckmässig gewesen sein, zu jedem Accorde zwei Beispiele abgesondert in der Dur- und Molltonart zu geben. Aber der Verfasser sondert in seinem ganzen Werke diese beiden Tonarten nicht scharf genug, ein Punkt, welcher namentlich auch in den Abschnitten von der Modulation, von den Cadenzen und von den Verwandtschaften der Töne noch mehr zu berücksichtigen gewesen wäre. Aus der Umkehrung eines Accordes den Stammaccord mit Geläufigkeit bestimmen zu können, ist für den Lernenden unerlässlich, wenn auch nach des Verfassers ganzem Systeme diese Uebung nicht als geradezu wesentlich erscheint, wiewohl er doch überall heraushebt, dass im Allgemeinen die Umkehrungen wie ihre Stammaccorde behandelt werden. Der Verfasser erwähnt das Aufsuchen dieser Grundbässe (oder Bassnoten der Stammaccorde) zuerst beim Dominantaccorde. Er giebt die Anleitung, dass man unter den Basston eines jeden Accordes die Bassnote des Stammaccordes, versehen mit dessen Signatur, schreibe und dass man überdem noch mit einem darunter geschriebenen Buchstaben die Tonart bezeichnen soll, zu welcher der Stammaccord gehört; so kommt z. B. unter den Accord *es-a-c-f* zuerst die Note *f* als Basston des Stammaccordes *f-a-c-es* mit seiner Signatur und darunter der Buchstabe *B*, welcher bezeichnet, dass dieser Accord in die Tonart B-dur gehört. Referent findet diese letzte Bezeichnung aus zwei Gründen nicht zweckmässig. Denn erstlich lässt sie sich nicht bei allen Accorden anwenden, z. B. nicht bei Dreiklängen, welche allezeit in mehreren Tonarten gefunden werden, nämlich jeder Dur- oder Molldreiklang, z. B. *c-e-g* in den drei Dur-Tonarten F, C, G und in E-moll, welche Tonart soll nun der Schüler bezeichnen? Derselbe Umstand tritt ein beim verminderten Dreiklang und beim kleinen Septimenaccorde, welche immer in zwei Tonarten, in einer Dur- und einer Moll-Tonart vorkommen, und ausserdem bei allen Nebenseptimen-Accorden. Zweitens aber könnte diese Bezeichnung dem Anfänger leicht die unrichtige Meinung beibringen, als ob er beim Anschlagen eines Accordes sich auch gerade in der bezeichneten Tonart befände, was in vielen Fällen falsch sein würde. Es möchte ferner wohl nicht gerathen sein, beim Unterrichte den Schüler sogleich zu überschütten mit der grossen Masse von Trugfortschreitungen, welche sich bei allen unvollkommenen Accorden vorfinden, besonders da für dieselben gar nicht (oder nur für einige) ein allgemeines Princip angegeben ist. Auch dies könnte beim Schüler leicht das Vorurtheil erwecken, als ob man überall befugt sei, solche Fortschreitungen anzubringen, welche doch bei guten Meistern nur als das Resultat der individuellen Beschaffenheit des Stimmenganges (wie oft bei *S. Bach*) oder der ganzen Anlage des Stückes sich finden. Es wäre daher für den Zweck des Unterrichts vielleicht gut gewesen, zuerst die sämmtlichen unvollkommenen Accorde mit ihrer ganz regelrechten Auflösung hinter einander abzuhandeln, alsdann aber dieselben zum andernmal in Absicht auf die Trugfortschreitungen durchzugehen. Eine solche Folge möchte um so mehr anzurathen sein, da Anfänger von selbst geneigt sind, das Aussergewöhnliche und fremdartig Klingende zu ergreifen, ehe sie sich noch festgesetzt haben in dem Regelmässigen und Gewöhnlichen, wovon man ja in den Compositionen der Anfänger so vielfache Spuren findet. Vielleicht möchte es genügt haben, noch weniger solcher Trugfortschreitungen anzugeben und dann, wie der Verfasser S. 201 sagt, den Lernenden zu veranlassen, noch mehr derselben aufzusuchen, nämlich (was nicht ausdrücklich bemerkt ist) aus den Partituren classischer Werke, und, fügen wir noch hinzu, auch die Schüler zu veranlassen, gemeinschaftliche Gesichtspunkte aufzusuchen für solche Trugfortschreitungen, damit dieselben nicht als eine chaotische Masse vor ihren Ohren (oder Augen) schweben, aus welcher sie hernach einzelne Gewürzkörner für ihre Compositionen sich nehmen. Wenn Referent schon von dem allgemeinen Standpunkte aus nicht mit dem Verfasser einverstanden ist, die Vorbereitung der Dissonanzen fast ganz zu übergehen, so muss er natürlich noch mehr dagegen sein, diesen Gang im Unterrichte zu nehmen, und ein aufmerksamer Schüler müsste sich nothwendig wundern, in solchen Werken, die ihm sein Lehrer als classisch bezeichnet, Regeln beobachtet zu finden, welche ihm am Ende des Cursus als etwas halb Antiquirtes bezeichnet werden. Dagegen werden sich andere Abschnitte, besonders im ersten Theil, ferner im zweiten die Lehre von der Bezifferung, von den falschen Fortschreitungen, auch was vom Takte gesagt wird, gewiss beim Unterrichte bewähren.

Sollte Referent nach so vielen Einzelheiten noch etwa Rechenschaft geben über die innere Eigenthümlichkeit des aufgestellten Systems, oder welche Umstände den Verfasser (und auch *B. Klein*) bewogen haben, einen in vielen Stücken abweichenden Gang einzuschlagen, so glaubt er, dass etwa folgende Betrachtungen zu Grunde liegen. Wir bemerken, dass die Mehrzahl der in den vorhandenen Systemen der Harmonie gegebenen Regeln über die Folge der Accorde nicht ausreichen; in den meisten derselben erscheint jeder Accord als ein Ganzes, dem ein anderes Ganze wieder folgt; wir bemerken aber, dass oft ein einziger Ton mit kräftigem Anklang die ganze Harmoniefolge leitet, dass oft Takte lang die von den Harmonikern in ihren Systemen construirten Accorde, einer durch den andern gestört, nicht in Regelmässigkeit erscheinen; wir bemerken ferner, dass die in den meisten Systemen aufgestellten sogenannten fingirten Grundbässe nie in Wirklichkeit, im Klange erscheinen; es muss also noch ein anderes Gesetz geben, was diese Erscheinungen regelt, was nicht sowohl in den Accorden selbst, als in ihren einzelnen Intervallen liegt, nämlich in wiefern diese in einem bestimmten Verhältnisse zu der immerfort im Gefühle begründeten Tonart, in welchen gerade das Stück sich bewegt, stehen, und hierin also liegt das Wesen der Accordfolge. Ganz gewiss, wer die Werke von *Seb. Bach* oder von *Beethoven* wiederholt durchforscht, wird auf ähnliche Gedanken kommen, dass der Melodiegang der einzelnen Stimme die Harmonie leite und deren kühnste Bewegungen hervorbringe und dem Ohre zugänglich mache. Die ältere Lehre sah die Harmoniefolge als das Wesentliche an, als ein geistiges Band, welche die sich kreuzenden Melodien der einzelnen Stimmen in sich aufnehmen, durch sich hindurch gehen lassen; zum Klange gebracht wurden diese Grundzüge durch den Accompagnisten, der zu dem verwickeltsten Tonstücke die einfache Accordfolge auf dem rasch verhallenden Flügel anschlug. Die Accordfolge einer bezifferten Bassstimme ist nicht das Werk selbst, sie steht nur in einer gewissen Beziehung zu dem Werke, und so könnte man wohl einmal diese ganze Ansicht bei Seite legen und nur dem Gange der einzelnen Stimmen nachforschen und nach ihrem Bezuge auf die Tonart alles ordnen; hierhin neigt sich der Verfasser unseres Buches, wenn er auch nicht Alles nach diesem Principe regeln kann. Aber es wird wohl in der Kunst gehen

wie in der Natur, auch unsere schönsten Systeme zeigen zuletzt nur zu deutlich, dass jedes Individuum sein Recht behauptet und nicht ein Stück aus dem System ist, sondern für sich besteht. Deswegen ist das System nicht überflüssig, man muss ihm nur nicht das Recht zugestehen, Gesetze zu geben für die Individuen, damit sie sich desto besser unterordnen, und in diesen Fehler ist bis jetzt fast jedes System der Harmonie gefallen, und auch des Verfassers System scheint hiervon keineswegs frei, aber auf jeden Fall ist ein Weg gezeigt, auf dem weiter zu forschen gewiss nicht ohne Nutzen sein wird.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bücher über Musik.

Kothe, Bernhard, königl. Musikdirector und Seminarlehrer zu Breslau, **Abriss der Musikgeschichte.** Für Lehrerseminare und Dilettanten bearbeitet. Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig. 1874. 8°. [IV] und 140 S. nebst 8 Seiten Musikbeilagen in Notenstich.

(Schluss.)

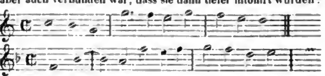
Der folgende §. 4 behandelt die Anfänge der Mensuralmusik. Die hier gegebenen Erklärungen sind höchst dürftig, auch hat der Verfasser für unnütz befunden, die Entwickelung dieses wichtigen Kunstzweiges der Zeitfolge nach zu versuchen. Vergeblich sehen wir uns nach einer Definition der Wörter *Mensura* und Mensuralmusik um; vergeblich nach einer, wenn auch nur kurzen Besprechung der Taktverhältnisse bei den ältesten Mensuralisten, wobei ihm Gustav Jacobsthal's »Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts« (Berlin 1871) einen sicheren Anhalt gegeben hätte. Statt dessen erhalten wir einen mageren Auszug aus des Referenten Schrift »Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert« (Berlin 1858), also eine Besprechung der Notenschrift einer viel späteren Zeit, und hierbei zeigt der Verfasser, dass er überhaupt nicht fähig ist zu lesen, z. B. »Die Länge der Noten wurde noch verändert, wenn sie schwarz »gefärbt waren, sie verloren dann die Hälfte ihres »Werthes.« Die Färbung oder Schwärzung der Noten bezeichnete meist einen Taktwechsel, womit häufig eine Beschleunigung des Tempos verbunden war. Im dreizeitigen Takte hatten die schwarzen Noten nur zweizeitigen Werth, sie verloren also den dritten Theil ihres Werthes; die Schwärzung einzelner Noten im geraden Takt verkürzt dieselben um den vierten Theil ihres Werthes, z. B.

Einer Erklärung der Mensuralnotenschrift muss vor allen Dingen eine Erklärung dessen voraufgehen, was diese Notenschrift bezeichnen soll, nämlich eine Erklärung der Taktverhältnisse. Hierüber auch nur ein Wörtchen zu verlieren, hielt Herr Kothe für unnütz. Daher dürfte z. B. folgender Satz für einen in den alten Notationen unbewanderten Leser völlig sinnlos erscheinen: »Auch die Art der Zusammenstellung be»wirkte eine Aenderung in der Länge der Noten. Die Longa »war z. B. gleich zwei Breven, wenn ihr eine Brevis folgte »oder vorausging, dagegen dreizeitig, wenn ihr eine Longa »folgte« und so überall.

In diesem Abschnitt nimmt der Verfasser zugleich Gelegenheit, in einer unter dem Texte stehenden Anmerkung Einiges über den Gebrauch der Schlüssel (die *Chiavette*) zu sagen, was indess seine Unkenntniss auch auf diesem Gebiete zur Schau stellt. Er behauptet nämlich, dass man im Mollsystem (Verfasser versteht hierunter die Transposition des diatonischen Systems mit einem *b* Vorzeichnung) nicht die vier gewöhnlichen Gesangschlüssel, sondern statt dessen den Violinschlüssel (für Sopran), den Mezzosopranschlüssel (für Alt), den Altschlüssel (für Tenor) und den Tenor- oder Barytonschlüssel (für Bass) angewendet habe, und zwar wie sich der Verfasser die Sache eigenthümlicherweise vorstellt, deshalb, weil man in dem höherliegenden (?!) Mollsysteme sonst mit den Noten über das Liniensystem hinausgehen und zu Hülfslinien seine Zuflucht nehmen müsse. Wie sind dergleichen unklare Vorstellungen bei einem Lehrer der musikalischen Theorie möglich? sieht nicht jeder Schüler ein, dass die Tonart mit der Lage der Melodie in Bezug auf Höhe und Tiefe nichts zu thun hat, und dass es in beiden Systemen (also im System ohne Vorzeichnung und in dem mit einem *b*) Melodien geben kann, die so hoch liegen, dass sie z. B. im Sopran über die fünf Linien hinausgehen, wie hier:



Solche Melodien wurden dann im Violinschlüssel notirt, womit aber auch verbunden war, dass sie dann tiefer intonirt wurden.



Ausreichende Belehrung über diesen wichtigen Gegenstand wird der Verfasser in der Allgem. Musikal. Zeitung vom Jahre 1870 Nr. 49 und 50 finden: »Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina«.

Nach einem vollständig überflüssigen und inhaltslosen Capitel (§ 5 S. 24—26) »Die Troubadours« kommt der Verfasser auf die Componisten Wilhelm Dufay, Ockenheim, Josquin de Près und Willaert zu sprechen. Die Lebenszeit des zuerst genannten ist hier noch nach Baini und Fétis angegeben, nach denen derselbe (etwa 1350 geboren) 1380 als Sänger in die päpstliche Kapelle getreten und als solcher 1432 gestorben ist. Dieser Sänger Wilhelm Dufay ist aber nach einer sehr gründlichen und eingehenden Untersuchung Friedrich Wilhelm Arnold's in der Einleitung zum Locheimer Liederbuche (Jahrbücher für musikal. Wissenschaft, Band II) nicht der berühmte Componist des funfzehnten Jahrhunderts. Dieser muss gegen funfzig Jahre später gelebt haben, denn der Theoretiker Adam de Fulda schreibt 1490 von ihm, dass er ungefähr gleichaltrig mit ihm sei; nach anderen Zeugnissen (Joh. Tinctoris, Seb. Heyden) muss er gegen 1474 gestorben sein. — Fast auf jeder Seite des Büchleins finden sich Dinge, die in dieser Weise einer Berichtigung bedürften. Raumverschwendung würde es sein, wollten wir ihm ferner noch Schritt für Schritt folgen; ich glaube, dass das bis jetzt Angeführte zur Beurtheilung des Büchleins ausreichen wird. Nur auf die letzten Capitel möchte ich die Leser noch aufmerksam machen.

S. 69 kommt der Verfasser auf die neuere Zeit zu sprechen. Franz Schubert, Carl Maria von Weber, Mendelssohn, Rob. Schumann, das sind Namen, bei denen er erst warm wird. Als einen begeisterten Lobredner sehen wir ihn aber noch weiter unten über R. Wagner und Franz Liszt berichten. Unzweifelhaft gipfelt in Franz Liszt die moderne Kunst; hier hört für Herrn Kothe die eigentliche Musikgeschichte auf, die nun als Geschichte des Clavierspieles

und Clavierbaues in eine höhere Phase der Entwickelung tritt. »Franz Liszt, der grösste Virtuose der neueren Zeit, »wurde 1811 zu Raiding, einem Dorfe bei Pesth, geboren ». . . . . . Zunächst zog sich der zur religiösen Schwärmerei »neigende Jüngling ganz vom öffentlichen Leben zurück und »trat erst 1836, mit neuen Kunstmitteln ausgerüstet, in die »musikalische Arena zurück, um den Beifall der Welt wie im »Sturme zu erobern und einen fabelhaften Enthusiasmus, ja »zum Theil krankhafte Schwärmerei zu erregen. Es war nicht »nur seine neue und unerhörte Technik, sondern es war viel»mehr seine ganze Persönlichkeit, sein feuriger und genialer »Geist, der diese Erfolge erzielte.« In diesem Tone geht es mehrere Seiten fort, und da dem Verfasser die eigene Sprache nicht zu genügen scheint, bedient er sich auch der Worte des A. W. Ambros: »Da kam Liszt, jugendlich schlank, halb »Apoll, halb Hermes, das scharfgeschnittene feine geistvolle »Gesicht von wallendem Blondhaar poetisch und schwärme»risch eingerahmt, im Benehmen den allerfeinsten französisch»graziösen Ton, ein sprühend geistreiches Wesen, originell »durch und durch und die Souveränität des Genius ohne irgend »welche Anmaassung in der anmuthigsten, allerdings oft frisch»kecken Weise aller Welt gegenüber behauptend. Im Concert»saale, vom Clavier leicht gewendet, plaudert der junge Mu»sengott (!) mit den zunächst sitzenden Damen im feinsten »Französisch, in seiner Conversation blitzen unaufhörlich Witz»worte, geistreiche Einfälle — plötzlich, wie von Inspiration »ergriffen, wendet sich Liszt zum Clavier, er wirft in rascher »Bewegung, ohne hinzusehen, nachlässig und leichthin die »Hände auf die Tasten und unter seinen Fingern baut sich ein »schimmernder Zauberpalast auf . . . . .« Das sind Proben aus einer Musikgeschichte für Schullehrer-Seminarien! Ueber die dem Schüler zur Benutzung empfohlene Literatur wäre es am besten zu schweigen. Hier nimmt der Wegweiser für den Clavier-Unterricht als der wichtigste Theil derselben zehn volle Seiten ein, während die »Hilfsmittel zum Studium der Musikgeschichte« sich mit zwei Seiten begnügen müssen. Unter diesen Hülfsmitteln versteht der Verfasser grösstentheils praktische, mehrfach von den Herausgebern willkürlich bearbeitete Musikwerke, z. B. D. Alard, die classischen Meister des Violinspiels, C. Ph. E. Bach's Claviersonaten herausgegeben von Baumgart, Ferdinand David's hohe Schule des Violinspieles u. A., dann aber auch Abhandlungen wie die Becker'sche, die Hausmusik in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert. Dagegen scheinen Forkel's Werke (die Allg. Geschichte der Musik, die Allg. Literatur der Musik, die Musikal. Bibl. u. s. w.) keine Hülfsmittel zu sein, denn sie fehlen in dem Verzeichniss, wogegen aber andere elende Machwerke Platz gefunden haben. Mit einem Wort, die Hilfsmittel-Angabe ist sinn- und kritiklos zusammengestellt und beweist nur die erschreckliche Unkenntniss des Verfassers auf dem Gebiete der historischen Literatur. Auch im Buche selbst sehen wir den Verfasser in einem Athem gute und notorisch ungenaue und unzuverlässige Bücher (wie die Schriften eines Nohl, Paul, Reissmann u. s. w.) als Quellen citiren.

Die Werke der Herren Seminar-Musiklehrer auf dem theoretischen und geschichtlichen Gebiete der Musik dürften ein hinreichendes Zeugniss ablegen, dass der Musikunterricht auf unseren Schullehrerseminarien sehr im Argen liegt, und dass man vor allen Dingen an maassgebender Stelle nicht einmal klar darüber ist, welchen Ausgangspunkt dieser Unterricht nehmen muss und welche Ziele er zu verfolgen hat. Anstatt mit der Sprache und dem Gesange zu beginnen, und am Gesange die musikalische Theorie und die Elemente der musikalischen Composition zu lehren, sehen wir fast ohne Ausnahme in den Seminarien das Orgel-, Clavier- und Violin- (also das Instrumenten-) Spiel als musikalischen Haupt-Unterrichts-Gegenstand behandelt, Dinge, welche dort nur nebenher als Hülfsmittel in den Unterricht aufgenommen werden sollten. Ein gründlicher Gesangunterricht, verbunden mit contrapunktischen Uebungen, das müsste die Hauptsache sein! Wer hierin etwas Tüchtiges erlernt hat, wird auch den Gang der Musikgeschichte verstehen lernen, wird selbst ein guter Gesanglehrer und Organist werden, der den Gesang der ihm anvertrauten Schuljugend und seiner Gemeinde zu heben und zu leiten weiss. Was hat mit solchen Dingen aber das virtuosenmässige Clavierspiel eines Liszt zu thun, welches sich grösstentheils nur in rhythmischen und harmonischen Extravaganzen bewegt? Nichts! Es ist die Verirrung der Kunst und die Consequenz der sogenannten reinen Instrumentalmusik, welche vom menschlichen Ohr, von der menschlichen Stimme und der menschlichen Sprache sich losgerissen hat und nun gleichsam heimathlos umherirrt und sich durch pikante Einfälle und Absurditäten breit zu machen sucht. Diesen Geist der Zügellosigkeit sollte man gerade von den Seminarien fern zu halten suchen, ihn aber nicht (wie Herr Kothe es thut) als das höchste erhabenste Ziel aller Kunst hinstellen. Wer den Fortschritt der Kunst nur darin sieht, dass die Schwierigkeiten sich häufen, dass ein Componist den andern an pikanten Einfällen und Absonderlichkeiten zu überbieten sucht, hat nie das Wesen der Kunst begriffen und eben so wenig ihre Entwickelung und Geschichte. Wir leben in einer Zeit, wo diese Uebertreibungen von Tag zu Tag zunehmen; sie sind bis jetzt so weit gediehen, dass sich die musikalisch Begabteren mit Ekel davon abwenden. Die Aufgabe der Schule und der Seminarien ist es, wieder zu dem Ursprunge der Musik, dem Gesange, zurückzukehren und dessen Wissenschaft gründlich zu lehren. Nur Unwissenheit kann hierin eine Beschränkung sehen; der Kundige aber weiss, welch reiches Feld hier zu bebauen ist und welch eine grosse Menge von Bildungsstoff durch einen guten Gesangunterricht dem Volke entgegengebracht wird.

Da die auf den Schullehrer-Seminarien Gebildeten den Beruf haben, im Volke zu wirken, sei es als Cantoren und Organisten oder als Lehrer der Jugend, so müsste der Staat, will er wirklich für die Hebung der Musik etwas thun — das preussische Ministerium hat ja rühmlicher Weise dazu den besten Willen — gerade den Musikunterricht an den Seminarien einer gründlichen Revision und Reorganisation nach der von uns angedeuteten Seite hin unterwerfen und zur Ausbildung tüchtiger Lehrer in genügender Weise Sorge tragen, so dass dem ganzen Volke dann die Wohlthat eines guten Musikunterrichts zu Theil und hierdurch die Musik durch alle Schichten der Bevölkerung gehoben und gebessert würde. *H. Bellermann.*

Werke für Pianoforte und Violine.

Sonate für Pianoforte und Violine (F-dur) componirt von **Eduard Rappoldi.** Op. 1. (Joseph Joachim gewidmet.) Berlin, N. Simrock. (7251.) Folio. 35 und 10 S. Preis Mk. 6.

Ein Opus 1, aus welchem sich dem Autor für seine fernere Compositionsthätigkeit die günstigsten Prognostika stellen lassen. Eigenartigkeit der Motive, interessante Durchführungen sind Zeugnisse seiner Begabung, wie seines bis zur Conception dieses Opus entwickelten Kunststrebens. Schwerpunkt des ganzen Werkes ist der erste Satz (*Moderato*), welcher namentlich in seinem ersten Theile ein sehr geschlossenes Gepräge zur Schau trägt. Die übrigen Theile des Satzes schliessen sich diesem in ihrer Einzelwirkung ebenbürtig an. In deren Gesammtwirkung stört uns die Ueberleitung aus dem Durchführungstheile in die Reprise, sowie die, der gedrängteren

Form der vorangegangenen Theile gegenüber, etwas gedehnte Coda. — In der Ueberleitung ist es einerseits eine, allerdings harmonisch etc. erweiterte Andeutung des ersten Themas (vgl. S. 8, Takt 3—13), andererseits eine nochmalige Erinnerung an das, im Durchführungstheile bereits vielfältig zur Verwendung gekommene Anfangsmotiv (ebds. Takt 14—16), — in Folge dessen der darauffolgende Wiedereintritt des ersten Themas (Takt 17) und in erhöhtem Maasse der wiederholte Ansatz desselben (Takt 26) im Hörer leicht das Gefühl der Ermüdung aufkommen lassen dürfte. Zu Gunsten der Gesammtwirkung hätte der Componist entweder die Ueberleitung selbst (etwa vom 3. Takt der 8. Seite ab) aus anderweitigem, gegen die Motive des ersten Themas möglichst contrastirendem Material herzustellen suchen, — oder, falls seine Ueberleitung bestehen bleiben sollte, auf die Identität der durch diese zu vermittelnden ersten 15 Takte der Reprise mit denjenigen des ganzen Satzes Verzicht leisten müssen. In letzterem Falle boten sich ihm unter andern Möglichkeiten entweder eine Verkürzung des die Reprise beginnenden ersten Themas (etwa um die Takte 20—28 derselben Seite) oder eine möglichst kurzgefasste Verlängerung seiner Ueberleitung bis zu einem Punkte, welcher mit vollständiger Umgehung jener 15 Takte das sofortige Abspringen auf das schon im ersten Theile durch die Schärfe seines Contrastes den Fortgang belebende Triolenmotiv (vgl. S. 2, Takt 16 und S. 9, Takt 1) gestattete.

In der Coda (S. 12) wirkt die nochmalige Verarbeitung des erwähnten Anfangsmotivs über einer 10 Takte hinter einander ein und denselben ebenfalls dem ersten Theile entnommenen Rhythmus festhaltenden Bassstimme in gleicher Weise ermüdend. Die ganze bisherige Haltung des Satzes drängt zum Schluss, und vermag für die fortgesetzte Hinausschiebung des letzteren selbst der an sich wirksame Orgelpunkt (S. 13, Takt 4) mit sinniger Andeutung des zweiten Themas nicht zu entschädigen.

Dem ersten Satze an musikalischer Bedeutung am nächsten steht das *Allegretto* (F-dur), dessen Trio oder Mitteltheil jedoch in seiner canonischen Form nicht immer frei und zwanglos sich fortbewegt, von Takt 8 ab zuweilen in Stockungen geräth.

Nach dem *Allegretto* würde, bei Fortsetzung unserer Werthabschätzung, der letzte Satz (*Rondo Allegretto*, F-dur), nach diesem erst der zweite (*Andante*, D-moll) eine Stelle finden.

Dieses *Andante* ist nach unserem Befinden der schwächste Satz der Sonate. Sowohl der häufige Gebrauch der Sequenzfortschreitung, als auch die während des ganzen ersten Theils (vergl. S. 14 und 15, Takt 1—56) ohne erhebliche Unterbrechungen durchklingenden Nachahmungen nach dem Vorbilde des Anfangsmotivs:



einerseits — bewirken eine melodische und rhythmische, die zahlreichen Trugfortschreitungen, welchen als Gegensatz von Zeit zu Zeit der Halbschluss auf der Dominante, jedoch kein einziger vollkommener Ganzschluss in der Haupttonart gegenübertritt, andererseits — eine harmonische Monotonie, von welcher wir nur das stimmungsvolle, die ersten vier Takte umfassende Thema, sowie den anmuthigen Mitteltheil (*poco più lento*) freisprechen dürfen.

Im letzten Satz schliesslich, welcher sonst glatt und rund sich entwickelt, finden sich vereinzelte Uebergangs- oder Durchführungsgruppen, denen in Hinsicht auf das mässige Tempo des Satzes eine etwas knappere Fassung zu wünschen wäre. Die S. 35, Takt 13 und 14 aufzufindende, vom Componisten augenscheinlich beabsichtigte Quintenfolge



möchten wir wegen des gleichzeitigen, in gleicher Bewegung erfolgenden freien Einsatzes des Quartenvorhaltes nicht gutheissen, obgleich sich der in Gegenbewegung geführten Violinstimme eine gewisse, die Schroffheit derselben mildernde, wenn auch nicht aufhebende Wirkung nicht absprechen lässt.

Wenn wir nun im Vorhergehenden der Gesammtwirkung jedes einzelnen der vier Sätze gegenüber unsere volle Zustimmung mehr oder weniger zurückhalten mussten, so können wir im Folgenden der Einzelwirkung der meisten Bestandtheile derselben eine um so uneingeschränktere Anerkennung zollen. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen in letzterer Beziehung: im ersten Satze das, trotz leisen Anklanges an das Anfangsmotiv der Beethoven'schen Cmoll-Violinsonate, dennoch in seiner Fortführung vollständig eigenartige erste, sowie das, diesem gegenüberstehende, bei Gelegenheit der späteren Reprise klanglich noch zu grösserer Geltung gelangende, warm empfundene zweite Thema; im zweiten Satze, wie schon zur Erwähnung gekommen, das erste Thema, sowie das »*poco più lento*«; im dritten der ganze erste Theil; im vierten Satze endlich das anspruchslose, etwas pastorale Haupt-, sowie dessen im 63. Takte auftretendes, energisches Gegenthema. Anderweitige harmonisch, melodisch und rhythmisch interessirende Einzelheiten von geringerer Ausdehnung liessen sich überdies in allen vier Sätzen in erheblicher Zahl nachweisen.

Einen ferneren, nicht gering zu achtenden Vorzug der Rappoldi'schen Sonate hätten wir vor Beschluss unserer Kritik auch noch zur Erwägung zu ziehen. Wir haben es weder mit einem Werke zu thun, welches nach einmaliger Durchsicht, resp. Vorführung, die Gefühle des Lesers, resp. Hörers, in allen Beziehungen etwa sofort für sich einzunehmen, noch mit einem solchen, welches dieselben in allen Beziehungen von sich abzuweisen im Stande wäre. Unser Interesse bleibt vielmehr bis zu vollständiger Vertrautheit mit den, dem Stile des Componisten anhaftenden, im Anfange nicht leicht zugänglichen Eigenthümlichkeiten ein getheiltes. Von dem Augenblick ab, in welchem sich uns diese erschlossen, lernen wir das Werk und durch letzteres den Componisten in einem um so höheren Grade schätzen und werth halten, je längere Zeit und in je eingehenderer Weise wir uns mit demselben beschäftigen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Die »Post« schreibt: »Die aus Wiesbaden gemeldete Nachricht, dass dort die Gründung einer Hochschule für die Tonkunst unter Betheiligung hervorragender Lehrkräfte von der königlichen Regierung in Aussicht genommen sei, bezieht sich sicherem Vernehmen nach auf ein dort angeregtes Project, auf dessen Ausführung in der beabsichtigten Gestalt eines Staatsinstituts nicht zu rechnen ist.« (Deutsche allg. Zeitung Nr. 428.)

✱ **Frankfurt a. M.,** 10. Octbr. Der »Hessischen Morgenzeitung« wird von hier aus berichtet: »Der am 19. September d. J. verstorbene Frankfurter Advocat Dr. J. P. J. Hoch hat unter dem Titel: „Dr. Hoch's Conservatorium" eine Anstalt gestiftet, deren Zweck die Förderung der Musik ist durch unentgeltliche Unterweisung unvermögender musikalischer Talente in allen Zweigen der Tonkunst. Die Stiftung ist von sieben Administratoren nach Maass-

gabe der Einrichtung der besten vorhandenen Anstalten der Art zu organisiren und zu verwalten. Drei davon hat der Stifter selbst bezeichnet und ihnen das Recht der Cooptation der übrigen zugesprochen. Der Todestag des Stifters, oder der Stiftungstag der Anstalt soll jedes Jahr, je nachdem der eine oder der andere sich besser dazu eignet, musikalisch gefeiert und ein grosses Oratorium aufgeführt werden, dessen Reinertrag an sämmtliche hiesige milde Stiftungen gleichmässig zu vertheilen ist. Zugleich hat eins der Vorstandsmitglieder vor dem Auditorium kurzen Bericht über das Gedeihen der Anstalt zu erstatten. Die der Stiftung zu Gebote stehenden Mittel sind nach dem Urtheil von Sachverständigen ausreichend, um Tüchtiges zu leisten.« Diese Angelegenheit war schon seit Wochen Stadtgespräch, doch möchte ich Ihnen nicht eher davon Mittheilung machen, bis das Gerücht sich irgendwie bestätigen würde. Die Angaben obiger Correspondenz lauten bestimmt genug, es wird indess erst abzuwarten bleiben, ob nicht das Hoch'sche Testament von den Erben angefochten wird. — Am 16. Octbr. wird im Museum Dr. A. W. Ambros aus Wien einen Vortrag halten über das Thema: »Claudio Monteverde und die Entwickelung der modernen Musik«.

✱ **Frankfurt a. M.**, 11. Oct. Die Museums-Gesellschaft hat, ihrer löblichen Gewohnheit treu, vor Beginn der Saison einen allgemeinen Prospect der für den kommenden Winter in Aussicht genommenen Orchester-, Chor- und Kammer-Compositionen veröffentlicht, welcher, obgleich er nicht als bindend, auch nicht als vollständig anzusehen ist (insofern alle Concertstücke als von Verhandlungen mit den auftretenden Künstlern abhängig, unberücksichtigt bleiben mussten), doch vollkommen die Physiognomie des hiesigen Concertwesens charakterisirt. Es scheint überflüssig, die Werke im Einzelnen aufzuzählen, da der Schwerpunkt der Aufführungen in classischen Compositionen liegt; insbesondere sind für die zehn Kammermusik-Abende eine Fülle der schönsten Blüthen dieser edlen Gattung verheissen (zehn von *Beethoven*, sechs von *Mozart*, darunter zwei Serenaden für Harmonie-Musik u. s. w.). Dagegen stelle ich im Folgenden, die Programme der beiden Chor-Vereine zu denen des Museums hinzunehmend, eine Uebersicht der Werke lebender Componisten zusammen, welche den Beweis liefern mag, dass man in Frankfurt doch nicht allzu conservativ oder reactionär denkt, wie wir nach Aussen hin verschrien sind. Ich bediene mich dabei der Abkürzungen: CV für Cäcilien-Verein, RV für Rühl'scher Verein, M für Museum. Wir werden also in der beginnenden Saison hören: *Brahms:* »Ein deutsches Requiem« (RV), Variationen für Orchester über ein Thema von Haydn (M), Quartett Op. 51 Nr. 2 in A-moll, Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn Op. 40 in Esdur. *Bruch:* »Odysseus« (CV), Dithyrambe von Schiller für Tenor-Solo, sechsstimmigen Chor und Orchester. *Gade:* Ouvertüre »Nachklänge von Ossian«. *Grädener:* Capriccio (für Orchester). *Hiller:* Ouvertüre zu Demetrius. *Jadassohn:* Serenade für Orchester in G-dur. *Kiel:* Quartett Op. 53 Nr. 1 in A-moll. *Franz Lachner:* Suite Nr. 2 in E-moll. *Raff:* Symphonie »Leonore« Nr. 5 in E-dur, Sonate für Pianoforte und Violine Op. 73 in E-moll. *Rheinberger:* Ouvertüre zu der Oper »Die sieben Raben«. *Rietz:* Fest-Ouverture. *Rubinstein:* »Ocean-Symphonie«, Quartett Op. 17 Nr. 2 in C-moll. *Volkmann:* Ouvertüre zu Shakespeare's »Richard III.«, Quartett Nr. 6 in Es-dur. — Am 9. October fand bereits das erste Museums-Concert statt. Das Programm war: 1) Symphonie in D-dur (ohne Menuett) von *Mozart*. 2) Arie aus der Oper »Catharina Cornaro« (»Dulde, schweige mein Herz«, mit dem vorausgehenden Recitativ) von *Fr. Lachner*, gesungen von Fräul. Sophie Löwe aus Stuttgart. 3) Concert für Violine in A-moll von *Viotti*, vorgetragen von Frau Wilma Norman-Neruda aus London. 4) Lieder von *Fr. Schubert* (Gretchen am Spinnrad, die Rose: »Es lockte schöne Wärme«, Gedicht von Fr. Rückert) (Frl. Löwe). 5) Ballade und Polonaise für Violine von *H. Vieuxtemps* (Frau Neruda). 6) Ouvertüre, Scherzo und Finale Op. 52 in E-dur von *R. Schumann*. Die Orchesterwerke wurden in gewohnter Güte wiedergegeben; Frau Neruda spielte vorzüglich und Fräul. Löwe sang wenigstens nicht schlecht, doch entsprach der Beifall des Publikums nicht der Höhe der Leistungen.

✱ **Köln.** Ein neues Stadt-Theater besitzen wir seit zwei Jahren und zwar ein recht hübsches. Kürzlich wäre aus diesem neuen Theater beinahe ein wirklich städtisches Theater geworden; aber es bleibt halt beim Alten mit dem einzigen Unterschiede, dass am 1. Sept. 1875 ein Wechsel in der Person des Anpächters eintreten wird. Herr Director Behr, welcher vor zwei Jahren das Stadt-Theater unter günstigen Auspicien auf eine dreijährige Periode übernahm, soll in den beiden ersten Jahren ein recht hübsches Geschäft gemacht haben und dem Vernehmen nach auch für die gegenwärtige Saison in materieller Hinsicht gegen die Vorjahre nicht ungünstiger situirt sein. Dagegen wird man demselben auch unbedenklich das Zeugniss ausstellen dürfen, dass seine Verwaltung im Grossen und Ganzen den Anforderungen entsprochen hat und auch noch entspricht, welche man im Interesse der Kunst zu stellen berechtigt ist. Freilich wurde derselbe in dem ersten Winter von einer Kotterie ziemlich heftig angegriffen; es wurde sogar eine Petition an das Comité, welches Eigenthümer des Theaters ist, in Scene gesetzt und nichts Geringeres verlangt, als Auflösung des Contractes des Herrn Behr. Für wenige Tage war das Theaterpublikum dieserhalb in Aufregung, aber der ganze Sturm ging ohne alle weiteren Störungen vorüber, und man war und blieb im Allgemeinen mit Herrn Behr zufrieden. Die Mängel, welche seiner Verwaltung ankleben, werden sich unter der Leitung jedes anderen Unternehmers wiederholen, sie werden bleiben, so lange die Verwaltung des Theaters nicht der Privatspeculation entzogen und als eine communale Angelegenheit behandelt wird. Von diesem Motive geleitet, hatte nun im vorigen Monate einer unserer angesehensten Mitbürger, Herr Advocat Anwalt Mayer, den Plan zur Gründung einer Actien-Gesellschaft angeregt, welche im genauesten Einverständnisse mit der städtischen Behörde an die Stelle des bisherigen Theaterunternehmers treten und die Verwaltung der Bühne unter Leitung eines technischen Directors mit fixirtem Gehalt und Tantième-Anspruch, dauernd in die Hand nehmen sollte. Den Actionären sollte die Einlage mit 4 % verzinst, alle Ueberschüsse aber lediglich im Interesse des Instituts, namentlich zur Bildung einer Pensionskasse verwendet werden. Diese Idee wurde denn auch mit dem lebhaftesten Interesse aufgenommen; das Actien-Capital war sehr rasch gezeichnet, und so glaubten wir denn hoffen zu dürfen, dass der entscheidende Schritt zur Umwandlung unserer Bühne in ein städtisches Kunstinstitut geschehen würde. Allein das Theater-Comité, d. h. jene Gesellschaft, welche Eigenthümerin des Theatergebäudes ist, wies diesen Plan von der Hand und verpachtete das Theater auf eine mit dem 1. Septbr. 1875 beginnende sechsjährige Periode an Herrn Ernst, welcher früher hier Pächter des abgebrannten Theaters gewesen ist. Welche Motive bei dieser Entscheidung maassgebend gewesen sind, darüber vermag ich keinen Aufschluss zu geben; im Interesse der Kunst wird man dieselbe immer beklagen müssen. Die Gründe liegen zu offen, als dass ich noch ein Wort darüber zu verlieren brauchte. Die Frage für die Zukunft unserer Bühne ist die, ob wir durch den Personenwechsel irgend etwas gewonnen haben, ob Herr Ernst Besseres leisten wird als Herr Behr, ob die von Letzterem bisher befolgte ganz richtige Maxime, mit eigenen Kräften, unter möglichster Vermeidung von »Gastspielen« Tüchtiges zu leisten, von seinem Nachfolger beibehalten wird, oder ob dieser durch häufiges Heranziehen auswärtiger »Sterne« die Launen der grossen wetterwendischen Menge zu befriedigen suchen wird. Ich glaube in dieser Beziehung wird man keinen allzugrossen Hoffnungen Raum geben dürfen, und es wird sicher die Zeit nicht ausbleiben, wo man die Leistungen des Herrn Behr auch in den Kreisen anerkennend beurtheilen wird, von welchen früher gegen ihn Opposition versucht wurde. — Am 20. d. M. wird unsere Concertgesellschaft den neuen Cyklus der Gürzenich-Concerte, deren Zahl wie in früheren Jahren auf zehn festgesetzt ist, beginnen. Dem Vernehmen nach wird in demselben die Eroica von *Beethoven*, eine Ouvertüre von *Volkmann* und das »Schicksalslied« von *Brahms* zur Aufführung gelangen, und Herr Wilhelmj wird das Concert von *Mendelssohn* spielen. — Für spätere Concerte sind in Aussicht genommen: Walpurgisnacht von *Mendelssohn*, Laudate von *Mozart*, Messe G-moll von *Cherubini*, Symphonie von *Benedict* und der »Messias« von *Händel* für das letzte Concert. In Kurzem hoffe ich Näheres melden zu können.

✱ **Leipzig.** Wieder begann in den Mauern Leipzigs die Tonmuse ihre Flügel zu regen und zwar zunächst als milde, hülfebringende Peri, denn der Ertrag des am 20. September von Seiten der Gewandhausdirection veranstalteten Orchesterconcertes war zur Unterstützung der durch das Brandunglück heimgesuchten Kapellmusiker Meiningens bestimmt. Die Orchesterwerke des Programms waren: »Waldsymphonie« von *Joach. Raff*; »Vorspiel zu Tristan und Isolde« von *Rich. Wagner* und »Bilder aus Osten« von *Rob. Schumann*, von Carl Reinecke ganz meisterhaft instrumentirt. Letztgenannter Künstler trug noch drei Stücke für Pianoforte vor: Gavotte (Op. 123) von *C. Reinecke*, Kindermärchen von *J. Moscheles* (aus Op. 95) und Am Springbrunnen von *R. Schumann* (aus Op. 85) für Pianoforte zu zwei Händen, bearbeitet von C. Reinecke. Neben Herrn Kapellmeister Reinecke glänzte Frau Schimon-Regan durch den Vortrag einer Canzone »Pur dicesti« von *Lotti*, sowie dreier Lieder von *Fr. Schubert* und *R. Schumann*. — Die diesjährige Gewandhaus-Concertsaison wurde am 8. October mit *Mendelssohn's* Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« eröffnet. Dieser folgte Arie aus der »Schöpfung« von *Haydn*, gesungen von Frl. Clementine Proska, königl. sächs. Hofopernsängerin; ferner Concert G-dur von *Beethoven* (mit den Originalcadenzen), vorgetragen von Herrn Hallé aus London; Arie aus der Oper »Die Entführung aus dem Serail« von *Mozart*; Solostücke für Pianoforte: a) Notturno, b) Barcarolle von *F. Chopin*. Den zweiten Theil füllte *R. Schumann's* Bdur-Symphonie aus. — Die Sängerin Fräul. Proska ist im Besitz einer schönen, ausgiebigen und schmelzreichen Sopranstimme, einer sehr

respectablen Technik, wie nicht minder eines feinen künstlerischen Auffassungsvermögens; sie excellirte namentlich in der *Haydn*'schen Arie, während ihr — abgesehen von dem Versehen im Eintrittstakte — für die Arie von *Mozart* die nöthige Leichtigkeit in der Höhe fehlte, wie wir sie unter Anderen an unserer hiesigen dramatischen Sängerin Frau Peschka-Leutner gewohnt sind, welche allerdings gerade in diesem Punkte nahezu Phänomenales leistet. — Herr Hallé verfügt über einen wundervoll elastischen, singenden Anschlag und gab in seinen Vorträgen schön durchdachte, stilvolle Leistungen, durch die der Hauch echter Poesie ging; nur wollte uns das Finale des Beethoven'schen Concertes an einzelnen Stellen etwas überhastet erscheinen. Herr Hallé, sowie auch Fräul. Proska erfuhren die wärmste Aufnahme. — Auch das Orchester zeigte sich in voller Frische und Vortrefflichkeit, störte auch hier ein Versehen eines ersten Geigers bei der Reprise des zweiten Trios im Scherzo die Andacht des Hörers einigermaassen; wir sprechen dem armen, nur durch die Nemesis »Zerstreutheit« heimgesuchten Unglücklichen unser aufrichtigstes Beileid aus. Da wir einmal in Splitterrichterei verfielen, so wollen wir auch gleich des etwas gar zu tonlos und schnarrig klingenden Contrafagotts in Mendelssohn's Ouvertüre Erwähnung thun und zugleich die Bitte aussprechen: bei Wiederaufführung der Schumann'schen Symphonie im letzten Satze derselben zwischen der Flötencadenz (Partitur S. 179) und dem Wiedereintritt des Themas in Flöte und Fagott nicht eine allzu grosse Lücke eintreten zu lassen, welche den Gedankengang zerreisst und dem Fagottisten den Einsatz sicher nicht erleichtert, sondern nur erschwert. Ganz besonders anerkennende Erwähnung dagegen verdienen die überaus feinsinnige Temponahme, sowie die einzelnen von Seiten des Dirigenten, des Herrn Kapellmeister Reinecke, mit echt künstlerischem Verständniss angebrachten kleinen Tempo- und dynamischen Nuancen in den beiden Orchesterwerken, welche dadurch ein erhöhtes, frischeres Colorit erhielten und zu zündendster Wirkung gelangten. (?) Unter seiner Leitung, und bei dem Zusammenwirken so vorzüglicher künstlerischer Kräfte, wie sie das Gewandhausorchester aufzuweisen hat, dürfen wir sicher auch in der bevorstehenden Saison wieder den reichsten Kunstgenüssen entgegensehen. *tn.*

✱ **Wien.** Die frühere Primadonna des Wiener Hofopernthеaters, Frau Rosa Csillag, hat daselbst in der Kärntnerstr. 42 eine Gesangschule errichtet, in welcher Damen zur vollständigen Ausbildung in Gesang und Mimik aufgenommen werden.

✱ Ernennungen: Herr Otto Dessoff, Hofkapellmeister in Wien, wird im nächsten Frühjahr einem Rufe als erster Hofkapellmeister in Karlsruhe folgen.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 38. *S. Farina:* Il libretto del Salvator Rosa ed il Dottor Verità. — Ancora dei Flauti Briccialdi e Böhm. — Nr. 39. *Martino Roeder:* Le quattro stagioni di Haydn e la musica descrittiva. I. — Nr. 40. *M. Roeder:* Le quattro stagioni di Haydn e la musica descrittiva. II. — *S. Farina:* Cose della Scala. Lettera aperta.

Le Guide musical. Nr. 39. Richard Wagner et la »Neuvième«. IV. — Fétis et Meyerbeer (Lettres de F. et M.). — Nr. 40. Grétry, ses opéras joués en Italie. — *Ch. Henri:* Meyerbeer à Spa. — Nr. 41. Richard Wagner et la »Neuvième«. (Suite.) — *Blaze de Bury:* Hérold et Verdi.

I Lunedì d'un dilettante. Napoli. Nr. 28. *Andrea Martinez:* San Carlo, in relazione G. de Luca e la responsabilità della Giunta. (Contin.) — *J. Taglioni:* Il Caporchestra. (Contin. e fine.) — Onoranze al Mo. Lauro Rossi. — Nr. 33. *Niccola de Giosa:* R. Collegio di musica di Napoli. Prima esercitazione a chindimento dell' anno scolastico 1873–74. — *Filippo Filippi:* Giuseppe Haydn, brani e chiose della monografia di Giuseppe Carpani pubblicata nel 1812. — Nr. 34. *Giulio Roberti:* I Cori nei teatri d'Italia. — *F. Filippi:* Giuseppe Haydn, brani o chiose della monografia di Giuseppe Carpani pubblicata nel 1812. (Contin.)

Le Ménestrel. Nr. 43. *Th. de Lajarte:* Spontini. La Vestale et Fernand Cortez. Histoire de ces deux ouvrages, d'après des documents inédits. IV. — *A. Pougin:* Le Judas Machabée de Haendel. Société de L'Harmonie sacrée de M. Charles Lamoureux. II. III. — Nr. 44. *Th. de Lajarte:* Spontini, La Vestale et Fernand Cortez. V. — *A. Pougin:* Le Judas Machabée de Haendel. III. (Suite et fin.)

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 38 and 39. Cose diverse etc.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 26. Dr. *Jul. Alsleben:* Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — *J. C. Eschmann:* Ein Hundert Aphorismen für Klavierlehrer. (Forts.) — Kritik (über Tottmann's Führer durch den Violin-Unterricht von Rob. Musiol). — Schmerzensschrei, ausgestossen von Carl Kossmaly. — Nr. 27. — *Ferd. Sieber:* Aus dem Gesangsleben. I. — Dr. *J. Alsleben:* Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — Kritik.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 39. Dr. *Max Ehrenfried:* An Ludwig Meinardus. (Schl.) — Recensionen. — Nr. 40 und 41. *Aug. Reissmann.* Die Romantik und die Tonkunst. — Recensionen.

Record, The monthly musical. Nr. 46. Henselt's Edition of Weber. — Berlioz in Leipzig. A letter from H. Berlioz to Stephen Heller. — Gloucester musical festival. — Reviews.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 37. *Em. Mathieu de Monter:* La musique dans les beaux-arts, les monuments et les traditions poetiques. I. Partie. Musées et galeries d'Italie. V. Rome (suite). — *H. Lavoix fils:* Théâtre de la Renaissance. La Famille Trouillat, opérette-bouffe en trois actes, paroles de H. Crémieux et E. Blum, musique de M. Vasseur. Première représentation, le jeudi 10 septembre. — *H. Lavoix fils:* Souvenirs et curiosités. — Nr. 38. *Em Mathieu de Monter:* La musique dans les beaux-arts, les monuments et les traditions poétiques. I. Partie. Musées et galeries d'Italie. V. Rome (suite). VI. Naples. — *Ern. David:* La bibliothèque musicale de Jean IV de Portugal et le Micrologue de Guido d'Arezzo. (Fin.) — Bibliographie musicale. — Nr. 39. *F.-J. Fétis:* Le quatrième volume de l'Histoire générale de la musique. Livre onzième. (Extrait.) — *Em. Mathieu de Monter:* La musique dans les beaux-arts, les monuments et les traditions poetiques. I. Partie. Musées et galeries d'Italie. VI. Naples (suite). — Bibliographie musicale.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 40. Der Abschied Heinrich Laube's im Wiener Stadttheater. — Nr. 41. Cantos Espannoles (por Dr. Eduardo Ocon. Malaga 1874). — Nr. 42. Festtänze und Processionen. I.

Urania, hrsg. von A. W. Gottschalg. Nr. 8. *H. Sattler:* Zur Fingergymnastik. (Schl.) — *Herm. Rob. Frenzel:* Die Errungenschaften des neuen Orgelbaues und ihre Bedeutung für das Orgelspiel.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 39. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 17. — Kritik (Döring Op. 88). — Nr. 40. *W. Tappert:* Ach, wie ist's möglich dann! — Kritik (Matthison-Hansen, Trio Op. 5). — Biographisches. Dr. Franz Witt, General-Präses des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins, und der Umschwung der kathol. Kirchenmusik in den letzten acht Jahren. (Mit dem Portr. Witt's.)

Zeitschrift, Neue, f. Musik. Nr. 39. *Rudolf Benfey:* Blüthen und Früchte, gesammelt auf den Tonkünstlerversammlungen von 1861—1872. II. Lorbeer und Eiche. — Deutsche Tondichter der Gegenwart. Robert Volkmann. (Forts.) — Nachträge zu dem Aufsatze: Schiller's Verhältniss zur Musik. — Krit. Anzeiger. — Nr. 40. *Rudolf Benfey:* Blüthen und Früchte, gesammelt auf den Tonkünstlerversammlungen von 1861—1872. (Forts.) — Deutsche Tondichter der Gegenwart. Robert Volkmann von *Bernh. Vogel.* (Schluss.)

Deutsche Zeitung (Wien). Nr. 986. 1. Oct. Dr. *Franz Gehring:* Unechte Briefe von Felix Mendelssohn an Goethe.

Bibliographie.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Von der Gesammt-Ausgabe der Mendelssohn'schen Werke, deren ersten Band wir in voriger Nummer angezeigt haben, lieferten die Herren Breitkopf & Härtel ferner:

Bd. 2 oder Serie 11. Für Pianoforte allein. Zweiter Band. (105 S. Pr. 8 Mk. M. B. 61—66.) Derselbe enthält 3 Capricen Op. 33 in A-moll, E und B-moll; 6 Präludien und 6 Fugen Op. 35; 17 Variations sérieuses Op. 54; 6 Kinderstücke Op. 72; Variationen Op. 82 in Es; Variationen Op. 83 in B.

Bd. 3 oder Serie 19. Sämmtliche Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (176 S. Pr. 13 Mk. M. B. 141—157), worunter auch die von der Schwester Felix Mendelssohn's, Frau Fanny Hensel, componirten, die deswegen aufgenommen wurden, weil sie Mendelssohn selbst unter seinem Namen ohne weitere Bemerkung in seinen Op. 8 und Op. 9 mit herausgegeben hat. Die geistlichen Lieder für eine Singstimme werden in Serie 14 erscheinen.

Bd. 4 oder Serie 9. Für Pianoforte und Saiteninstrumente, enthaltend: Nr. 41 u. 42. Erstes und Zweites grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 49 in D-moll und Op. 66 in C-moll (Partitur à 44 S., Stimmen 8, 8; 10, 10 S. M. B. 41. 42.). Die elegante Ausstattung, die der Verlagshandlung alle Ehre macht, haben wir bereits hervorgehoben.

ANZEIGER.

[170]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bach, J., S., Clavier-Concert mit Begl. von 2 Vnen., Vla. u. Continuo. Edur. Für 2 Pfte. zu 4 Händen eingerichtet von G. Krug. 1 Thlr. 15 Ngr.

—— **Weihnachts-Oratorium** nach den Evangelisten Lucas und Matthaus. Clavierauszug mit Text von S. Jadassohn. 8. **Roth cart.** 1 Thlr. 20 Ngr.

Brahms, J., Op. 10. **Balladen** f. das Pfte. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Händen. 1 Thlr.

Cadenzen, (58) zu **Pianoforte-Concerten** von Bach, Mozart, Beethoven u. Weber, comp. von Beethoven, Mozart, Hummel, Jadassohn u. Reinecke. **Roth cart.** 3 Thlr. 10 Ngr.

Chopin, F., Balladen, Berceuse, Barcarolle, Bolero f. das Pfte. 4. Neue Ausg. **Roth cart.** 2 Thlr. 15 Ngr.

—— **Mazurkas** f. Vncll. mit Pianofortebegl. bearb. von C. Davidoff. Nr. 9. Op. 30 Nr. 1. Cmoll. Nr. 10. Op. 30 Nr. 2. Hmoll, Nr. 11. Op. 30 Nr. 3. Desdur à 7½ Ngr. Nr. 12. Op. 30. Nr. 4. Cismoll. 12½ Ngr. Nr. 13. Op. 33 Nr. 1. Gismoll. 7½ Ngr. Nr. 14 Op. 33 Nr. 2. Ddur. 12½ Ngr. Nr. 15. Op. 33 Nr. 3. Cdur. 7½ Ngr. Nr. 16. Op. 33 Nr. 4. Hdur. 10 Ngr.

Lacombe, P., Op. 17. **2e Sonate** (en fa mineur) pour Piano et Violon. 2 Thlr.

Liederalbum. 60 Gesänge verschiedener Componisten f. eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Für die erwachsene Jugend ausgewählt von J. G. Lehmann. gr. 8. **Cartonnirt.** 1 Thlr.

Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.

Einzel-Ausgabe.

(Nr. 11.) **Erstes grosses Trio** f. Pfte., Vne. u. Vcell. Op. 49. D moll. 1 Thlr. 18 Ngr.

(Nr. 12.) **Zweites grosses Trio** f. Pfte., Vne. u. Vcell. Op. 66. C moll. 1 Thlr. 21 Ngr.

Riemann, H., Op. 12. **Humoreske** E moll. Praeludium und Fuge H moll. Für das Pfte. 22½ Ngr.

Scharwenka, X., Op. 15. **3 Lieder** f. eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pfte. 17½ Ngr.

Schumann, R., Op. 50. **Das Paradies und die Peri.** Transcriptionen f. Harmonium u. Pfte., oder f. 2 Pfte. zu 4 Hdn. eingerichtet von Josef Soyka. 2 Hefte. Heft 1. 1 Thlr.

Taubert, W., 20 Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Op. 138 u. Op. 145. **Blau cart.** 1 Thlr.

Plaidy, L., Der Clavierlehrer. 7½ Ngr.

---

[171] Soeben erschien in meinem Verlage:

Meerfahrt.

Gedicht von Anastasius Grün

für Bariton-Solo und Chor

mit Begleitung von kleinem Orchester

componirt von

Joh. Heuchemer.

Op. 9.

(Nachgelassenes Werk.)

Partitur Pr. 2 Mk.

Clavierauszug Pr. 2 Mk. Orchesterstimmen Pr. 2 Mk.

Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 15 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[172] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von H. Schulz-Beuthen.

Op. 2. **Orientalische Bilder.** Acht Clavierstücke in Menuetten- und Scherzoform. Zwei Hefte à 1 Thlr.

Op. 3. **Walzer** für Clavier zu vier Händen. 1 Thlr.

Op. 4. **Befreiungs-Gesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 2 Thlr. Clavier-Auszug 1½ Thlr. Orchesterstimmen 2½ Thlr. Singstimmen für gemischten Chor 15 Ngr., für Männerchor 15 Ngr.

Op. 9. **Ungarisches Ständchen** für Violine und Clavier. 15 Ngr.

Op. 10. **Charakteristische Clavierstücke** zu vier Händen. 1 Thlr.

Op. 11. **Kinder-Sinfonie** für Clavier zu vier Händen, Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukuk, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre und Schrillpfeife. Partitur 23 Ngr. Clavierauszug 25 Ngr. Stimmen 15 Ngr.

Op. 16. **Drei Clavierstücke** im ernsten Style. 20 Ngr.

Op. 17. **Stimmungsbilder** in freier Walzerform. Für Clavier allein 20 Ngr. Für Violine und Clavier 1 Thlr.

---

[173]

Mendelssohn's Werke.

Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Bis jetzt sind erschienen:

15. Sept. **Mendelssohn's Pianoforte-Werke.** Band I. Preis 9 Mark.

1. Oct. **Mendelssohn's Pianoforte-Werke.** Band II. Preis 8 Mark.

1. Oct. **Mendelssohn's sämmtl. Lieder** für 1 Singstimme mit Pianof.-Begleitung. Preis 13 M.

8. Oct. **Mendelssohn's Trios für Pianoforte, Viola und Violoncell.** Partitur und Stimmen. Preis 9 Mk. 30 Pf.

Am 22. October werden ausgegeben:

Mendelssohn's sämmtliche Streich-Quartette. Partitur. Preis 13 Mk. Stimmen (4 Bände). Preis 20 Mk.

Wir werden mit den Publicationen in rascher gleichmässiger Folge fortfahren, so dass die Ausgabe spätestens in 4 Jahren vollendet sein wird.

Leipzig, October 1874.

Breitkopf & Härtel.

---

[174] Neuer Verlag von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig:

„Herr Gott, dich preisen wir".

Motette für Männerstimmen

(Chor und Solo-Quartett)

von

S. Jadassohn. Op. 38.

Partitur und Stimmen. Pr. 1 Mk. 60 Pf.

Jede einzelne Stimme à — 25 Pf.

Hierzu eine Beilage von Robert Forberg in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 28. October 1874. **Nr. 43.** IX. Jahrgang.

Zwei Briefe von Claude Goudimel an Paul Schede.

(H. Bellermann.)

Bei den spärlichen Nachrichten, die wir über das Leben des berühmten französischen Componisten Claude Goudimel besitzen, dürften zwei Briefe desselben, welche er an Paul Schede (*Melissus*) in den Jahren 1570 und 1572 geschrieben hat, wohl der Beachtung werth sein. Sie zeigen, dass beide Männer in wissenschaftlichem und künstlerischem Verkehr standen und von gegenseitiger Achtung und Freundschaft durchdrungen waren. *) Diese Briefe sind — nebst mehreren Gedichten auf den Tod des Goudimel von Paul Schede und Zeitgenossen beider — abgedruckt in *Melissi Schediasmatum Reliquiae* 1575. Goudimel wurde bekanntlich in Folge der Pariser Bluthochzeit am 24. August, oder wenige Tage darauf, zu Lyon ermordet, da er, wie sein Freund Schede, der reformirten Kirche angehörte. Der zweite der beiden Briefe ist vom 23. August 1572 datirt, also unmittelbar vor seinem Tode geschrieben, und giebt uns wenigstens über die letzten Monate seines Lebens genauere Auskunft. Der erstere (auch kürzere) Brief ist von weniger Bedeutung. Die auf Goudimel und seinen Tod bezüglichen Gedichte, von denen vier in lateinischer, zwei in französischer und zwei in griechischer Sprache abgefasst sind, werden wir in der nächsten Nummer unserer Zeitung mittheilen.

I.

P. Melisso.

Mitto ad te secundam tui epigrammatis partem concentibus Musicis pro temporis brevitate ornatam, quam pro tua humanitate eo animo quo tibi offero excipias. Nam si fuisset mihi otium diuturnum, politius atque ornatius tibi reddidissem. me habuisse tantillum spatii summo dolore afficior. Scias autem me hesternam diem totam contrivisse atque consumsisse in illa concinnanda. Sed ut est mortalium, praesertim in eo quod fit celerius errare: tamen si quid mendorum in illa reperias, tuarum est partium emendare. Malui enim meam ignorantiam prodere, quam tanto viro deesse. quidquid autem ab amico proficisci par sit, à me expectato. Salutabis meo nomine Truchetum, Comitem, Brunellum. Vale mi Melisse. Exaratum ultima mensis Novembris, Anno 1570.

Tuus ad aras usque Claudius Goudimel.

[An Paul Melissus. Ich schicke Dir den zweiten Theil Deines Gedichtes, welchen ich, so gut es in der Kürze der Zeit anging, mit einer musikalischen Composition versehen habe; nimm dieselbe nach Deinem Wohlwollen in dem Sinne freundlich an, in welchem ich sie Dir biete. Denn wenn ich eine lange Musse gehabt hätte, so hätte ich sie Dir gefeilter und schöner gemacht. Dass ich nur so kurze Zeit gehabt habe, schmerzt mich sehr. Wisse aber, dass ich den ganzen gestrigen Tag damit hingebracht und angewandt habe, jene Sache in die richtige Fassung zu bringen. Es ist aber das Schicksal der Sterblichen besonders in dem, was zu schnell geschieht, zu irren. Jedoch wenn Du irgend einen Fehler darin findest, so ist es Deine Sache ihn zu verbessern. Denn lieber will ich meine Unwissenheit zeigen, als einen solchen Mann im Stiche lassen. Alles aber, was von einem Freunde zu verlangen ist, erwarte von mir. Grüsse in meinem Namen den Truchetus, Comes und Brunellus. Lebe wohl mein Melissus. Geschrieben am letzten November 1570. Dein bis zum Tode. Claudius Goudimel.]

II.

Paulo Melisso poëtae laureato.

Binas a te accepi, Melisse mellitissime, literas symbolumque tuum una cum luculentissimis tuis in meam commendationem epigrammatibus; quae valde a pluribus doctis probata fuere. Quod si subita responsione tuas literas non exceperim, mihi ignoscas velim: districtus enim multis negotiis fui ob pecunias . . . . . meo creditas, qui mihi summas molestias exhibuit, adeo ut coactus fuerim Vesontionem proficisci, ubi ille . . . . commoratur. Simul atque illuc appuli, utens titulo de restitutionibus, ille obturavit aures adeo ut surdo & mortuo canerem. Vocavi illum in jus; comparuit. litigavimus duorum mensium spatio non sine summo tedio. Tandem causis ultro citroque discussis, lata est sententia in suo detrimentum, ita ut causa ceciderit; ego vero voti compos factus sum. His peractis, relicta Vesontione, repetens Lugdunum, vix conspectis hujus civitatis muris, incidi in teterrimam ac infestissimam febrim; quae unius

*) Schede ist zu Melrichstadt den 20 December 1539 geboren und am 3 Februar 1602 zu Heidelberg gestorben. Ueber sein Leben, Wirken und Werke verweisen wir auf Otto Taubert's Abhandlung »Paul Schede (*Melissus*). Leben und Schriften« im Programm des Gymnasiums zu Torgau vom Jahre 1864, 4⁰, 22 S. — Dieselbe ist auch im Separatabdruck erschienen, Torgau 1864 in Friedrich Jacob's Buchhandlung.

mensis spatio mirum in modum me distorsit ac vexavit: atque haec in caussa fuit, quo minus symbolum tuum adhuc concentibus Musicis ornare potuerim. sed ubi, favente Deo, e nido surrexero ac vires resumsero, equidem admovebo manum calamo & quidquid artis impertitae sunt mihi Musae, in illud effundam. Bene vale mi dilectissime Melisse et ut soles me amore prosequere. Iterum vale. Lugduni, XXIII mensis Augusti, Anno Christi M. D. LXXII. C. Goudimel.

[An den gekrönten Dichter Paul Melissus. Mein honigsüssester Melissus, beide Briefe von Dir und Dein Symbolum habe ich zugleich mit den schönen zu meiner Empfehlung verfertigten Gedichten erhalten, welche von mehreren Gelehrten für sehr tüchtig befunden wurden. Wenn ich Deine Briefe nicht sofort beantwortet habe, so bitte ich Dich mir zu verzeihen; denn ich war von vielen Geschäften in Anspruch genommen wegen der meinem p..... geliehenen Gelder, welcher mir die grössten Unannehmlichkeiten bereitete, so sehr, dass ich gezwungen wurde nach Besançon zu reisen, wo jener p..... sich aufhält. Sobald ich dort angekommen war — indem ich mich auf den Paragraphen der Wiedererstattung stützte — verstopfte jener seine Ohren so sehr, dass ich einem Tauben und Todten sang. Ich rief ihn vor Gericht, er erschien. Zwei Monate hindurch processirten wir nicht ohne den grössten Ueberdruss. Endlich, nachdem die Gründe hin und her besprochen waren, wurde das Erkenntniss zu seinem Nachtheil gefällt, so dass er den Process verlor, ich dagegen meinen Zweck völlig erreicht habe. Als ich hierauf Besançon verlassen hatte, so verfiel ich bei meiner Rückkehr in Lyon, nachdem ich kaum die Mauern dieser Stadt erblickt hatte, in ein abscheuliches und sehr bedenkliches Fieber, welches einen Monat hindurch mich in wunderbarer Weise quälte und schüttelte; und dies war die Ursache, weshalb ich bisher dein Symbolum mit einer musikalischen Composition noch nicht habe schmücken können. Wenn ich aber mit Gottes Beistand aus dem Neste wieder aufgestanden bin und Kräfte wiedergewonnen habe, so werde ich allerdings mit meiner Hand wieder zur Feder greifen und Alles, was mir die Musen verliehen haben, über jenes (Symbolum) ausströmen lassen. Lebe wohl, mein geliebtester Melissus, und erhalte mir wie bisher Deine Liebe. Lebe nochmals wohl!

Lyon d. 23. August 1572. Claude Goudimel.]

Ed. Hanslick: Von der Oper.

In einem Feuilleton-Artikel der Wiener »N.‚en freien Presse« (Nr. 3626), »Von der Oper« b‹ 'telt, sp.icht Herr Professor Ed. Hanslick über einige deutsche una fremde Opern und über den Werth der italienischen und französischen Opernproduction gegenüber der deutschen in zum Theil höchst zutreffender Weise.

Vom Director Herbeck in Wien war vor längerer Zeit eine Reihe von Novitäten zur Aufführung der früheren General-Intendanz vorgeschlagen, aber für keine hatte er die Genehmigung erlangt. Diese Novitäten waren »Tristan und Isolde« von R. Wagner, »Benvenuto Cellini« von H. Berlioz, »Die Königin von Saba« von K. Goldmark und »Das Leben für den Czar« von Glinka.

Gegen den Vorschlag von »Tristan und Isolde«, schreibt Hanslick, darf man nichts einwenden. Es ist dies zwar für meinen individuellen Geschmack eine wahrhaft peinvolle Musik und selbst von den Wagner-Enthusiasten verhältnissmässig wenig geliebt, aber der Name des Componisten wäre schon für sich ein vollkommen deckender Schild. Dies scheint mir nicht der Fall mit dem zweiten berühmten Namen, mit Hector Berlioz. Kein Concert-Institut darf diesen originellen, geistvollen Tondichter ignoriren, aber die Operntheater dürfen es getrost. Dass sein »Benvenuto Cellini« 1838 in Paris und dreizehn Jahre später in London eine vollständige Niederlage erlitt (nach Fétis' und Berlioz' eigenem Ausspruche »*une chute complète*«), ist nicht empfehlend, aber auch noch nicht entscheidend. Dass hingegen diesem Orchester-Componisten *par excellence* jeder Sinn für Gesangschönheit fehlt, wie die Gabe, durch sinnliche Gewalt der Melodien und dramatisch anschauliches Leben von der Bühne zu wirken, das spricht bedenklich gegen seine Opernmusik. Nur für Versuchsstationen wie Weimar, überhaupt für kleinere Theater, die jährlich fünf bis sechs neue Opern rasch einstudiren, empfehlen sich dergleichen interessante Opern wie die Berlioz'schen, denen es nicht an feinen geistreichen Einzelheiten, wohl aber an starker einheitlicher Wirkung fehlt. Die dritte vorgeschlagene Novität, Goldmark's »Königin von Saba«, hätte, als das Werk eines geachteten einheimischen Componisten, jedenfalls Berücksichtigung verdient. Den Vorzugsplatz unter den genannten Novitäten darf man wohl der russischen Oper: »Das Leben für den Czar«, von Glinka, einräumen, deren Aufführung ich bereits bei früheren Anlässen zu empfehlen mir erlaubt habe. Glinka's Oper besitzt vor den meisten modernen Opern, deutschen namentlich, den Vorzug frischer Natürlichkeit, spontaner und origineller Erfindung und klarer dramatischer Wirkung. Das Werk eines grossen Meisters ist sie nicht, aber das eines grossen und liebenswürdigen Talentes. Ihre glänzenden musikalischen Vorzüge entschädigen nicht nur reichlich für manche unleugbare Mängel und Schwächen, sie versöhnen auch mit dem Fremdartigen eines so specifisch russischen Stoffes. In Russland seit 1839 die gefeiertste, populärste Oper, ist »Das Leben für den Czar« kürzlich auch in Mailand mit Erfolg aufgeführt worden (ich erinnere an H. v. Bülow's geistreichen Bericht in der Augsburger Allgemeinen Zeitung) und wird die nächste Novität des Coventgarden-Theaters in London bilden. Welche Gründe hat der Herr General-Intendant, der doch kaum zu den drei bis vier Personen in Wien gehört, die Glinka's Oper kennen, sie einfach zu verwerfen? welche Gründe, die übrigen Opern zurückzuweisen, ohne etwas Besseres an die Stelle des Herbeck'schen Vorschlages zu setzen? Die ganze Schädlichkeit einer solchen Intendanten-Regierung, welche vom Bureautisch aus ein grosses Theater leiten will, offenbart sich wieder in diesen Vorgängen. An sich unproductiv, hemmt sie überdies jede Productivität der Direction, verzögert, verhindert, verbietet überall und macht schliesslich durch ihre Einmengung in das Detail der Theaterführung jede künstlerische Leitung unmöglich. Es ist ein altes Lied, das wir oft gesungen und heute nicht zum letztenmale singen. [Die Verhältnisse haben sich unterdessen schon zum Besseren gewendet. Man sehe den Bericht aus Wien Sp. 684 unten. *Die Red.*]

Wahrscheinlich bringt also das Hofoperntheater in diesem Winter keine Novität. Als Ausbeute des Jahres 1874 bleiben die beiden Opern »Genovefa« und »Aïda«. Rob. Schumann hat diesmal gegen Verdi den Kürzeren gezogen; die Thatsache ist betrübend, aber sie ist unanfechtbar. »Genovefa« verschwand nach wenigen, mühsam sich fristenden Vorstellungen, während »Aïda« mit jeder Wiederholung lebhafteren Anklang findet und für lange hinaus eine Stütze des Repertoires bleiben wird. Bei Gelegenheit der ersten »Genovefa«-Aufführung versuchte ich eine Erklärung ihres geringen Erfolges aus den Eigenthümlichkeiten dieses auf anderem Gebiete so grossen und bezaubernden Tondichters und wie es komme, dass künstlerisch weit tiefer stehende italienische Componisten gerade in der Oper so viel sicherer und kräftiger wirken. Ein Brief von Moriz Hauptmann, der mir später zu Gesicht kam, enthält eine hierauf bezügliche sehr interessante Stelle. Hauptmann,

dieser gediegene, echt deutsche Musiker, schreibt nämlich im Jahre 1834 über Bellini's »Montecchi und Capuletti«: »Das einfältige Misere der beiden Leute im ersten Finale rührt mich, packt mich selbst auf eine Weise, wie ich's gar nicht sagen mag; nicht das erstemal etwa, sondern je mehr ich's gehört habe — es muss wohl etwas der Art gerade an diesen Platz gehört haben, ein bischen so, ein bischen anders, darauf kommt dann so viel nicht an, in der Hauptsache hat er's getroffen. Wenn man bedenkt, wie Vieles an einer solchen in vierzehn Tagen geschriebenen Oper ganz unbedeutend, wie Vieles gar nichts ist, auf wie wenig die eigentliche Wirkung beruht, die sie denn doch macht, nicht auf diesen oder jenen, sondern auf viele Tausende von Menschen in allen Ländern, wo gesungen wird, und nicht blos in Italien oder Frankreich, sondern in Deutschland, wo man für dasselbe Geld einen »Vampyr«, eine »Räuberbraut« etc. hören könnte (aber nicht mag), so — fehlt mir der Nachsatz — aber einiges musikalische Talent muss man so einem Menschen doch zugestehen, ein Naturell, das der Oper viel näher ist, als ihr unsere Clavier- und Geigenmännerchen und Generalbassisten sind und je kommen werden. Das wird nicht gelernt — Italiener und Franzosen haben von jeher eine Oper gehabt, jederzeit eine zeitgemässe, sie haben es nicht nach und nach gelernt, es war eben da, weil es am geeigneten Organ nicht fehlte, das was eben auszusprechen war, als Oper auszusprechen. Bei uns ist's und bleibt's eine künstliche Geschichte!«

Während das italienische Talent in der Oper als musikalische Urkraft erscheint, die sich in schlagenden Wirkungen und starker, süsser, leidenschaftlicher Melodie äussert, trägt das französische den Charakter einer schwächeren, abgeleiteten, aber fein herausgebildeten und geschickt hantierenden Begabung. Also die richtige Eignung für das musikalische Lustspiel. Zwei französische komische Opern, welche neben »Aïda« die beiden grössten Erfolge des abgelaufenen Theaterjahres bezeichnen, haben dies neuerdings bewiesen: »Le Roi l'a dit« von Délibes und »La fille de Madame Angôt« von Lecoq. Der Titel eines trefflichen Essays von H. v. Sybel (in welchem leider nur von Musik keine Rede ist) fällt mir stets dabei ein; er heisst: »Was wir von Frankreich lernen können.« Es ist wirklich komisch, wenn die Pedanten über den Erfolg von »Madame Angôt« wehklagen oder spotten, wie über einen unverdienten und unbegreiflichen Glücksfall. Die Wahrheit ist, dass in dieser Operette sich ein vortreffliches Textbuch mit einer lebhaften, anmuthigen Musik verbindet, und zwar so organisch und zwanglos verbindet, dass Eines das Andere immer nur hebt, niemals drückt oder hindert. Das gehört zu dem, was der deutschen komischen Oper gewöhnlich fehlt und »was wir von Frankreich lernen können«. Für die späte Nachwelt sind solche Opern freilich nicht gemacht; wer sagt auch, dass ein lustiges Theaterstück unsterblich sein müsse? Uebrigens eine so ungeheure, rasch über ganz Europa verbreitete Popularität wie die von »Madame Angôt«, ist sie nicht auch eine Art comprimirter Unsterblichkeit? Herr Lecoq verzehrt gleichsam in zwei bis drei Jahren dasselbe Capital von Erfolg, das berühmtere Componisten mit schwereren Werken in fünfzig bis sechzig Jahren verzehrt haben. In Deutschland glaubt man gern, dass eigentlich nur dem Schweren ein legitimes Recht auf Erfolg zustehe; man will nicht zugestehen, wie schwer das »Leichte« sei und wie Franzosen und Italiener uns darin noch immer überlegen sind. Fast gilt es von vornherein für ausgemacht, dass mit jeder neuen französischen oder italienischen Oper, die in Deutschland zur Aufführung kommt, ein Unrecht gegen die deutschen Componisten begangen werde, und dass man blos aus Modethorheit vom Ausland beziehe, was unsere Landsleute ebensogut oder noch besser können. Die vielgerühmte deutsche Bescheidenheit, welche sonst so willig die Vorzüge fremder Nationen anerkennt, erscheint hier in einem sehr schielenden Lichte. Wir leugnen doch nicht, dass verschiedene Himmelsstriche und Lebensweisen auch verschiedene Eigenthümlichkeiten in den Temperamenten, Anlagen und Kunstfertigkeiten der Völker hervorbringen. Auch in einer und derselben Kunst giebt es verschiedenartig sich abzweigende Talente. Jedermann weiss, dass die Deutschen für das ganze grosse Gebiet der Instrumental-Musik eine eminente, specifische Begabung besitzen, dass sie in diesem Fache als Meister, fast als Alleinherrscher dastehen. Franzosen und Italiener erkennen das rückhaltslos an, wie die grossen Concerte von Pasdeloup und des Conservatoriums in Paris, die Instrumental- und Kammermusiken in den italienischen Hauptstädten beweisen mit ihrem fast ausschliesslich deutschen Repertoire. Warum nicht unsererseits anerkennen, dass die specifische Begabung für Opernmusik, das Talent, musikalisch von der Bühne zu wirken, im Allgemeinen unter Italienern und Franzosen verbreiteter und stärker sei als bei uns? Den Deutschen charakterisirt die Innerlichkeit des Gemüthslebens, den Italiener die plastisch an die Oberfläche tretende Empfindung. Welcher dieser Vorzüge eignet sich mehr für dramatische Musik? Die italienische Melodie ist lebendiger, greifbarer, einprägllicher als die deutsche, deshalb für dramatische Wirkung günstiger. Den unverwelklichen Kranz deutscher Opern, welche alles Französische und Italienische überragen, kenne ich recht gut und brauche mich wohl nicht erst gegen den Verdacht zu schützen, als verkenne ich das Gute der deutschen Opernmusik. Nur das Moment der specifisch theatralischen Begabung sollte hier berührt werden, und zwar mit dem dringenden Wunsche, es möchte dieser Vorzug der romanischen Völker deutscherseits etwas weniger unterschätzt oder geleugnet werden, desgleichen der zweite Vortheil: ihre sichere Handhabung der Bühnentechnik.

Die Deutschen haben seit Mozart (der als Operncomponist doch in gewissem Sinne der letzte grosse Italiener heissen darf) nur drei eminent dramatische Talente aufzuweisen: Weber, Meyerbeer und Wagner, welchen sich allenfalls — in gemessenem Abstand — Marschner und Lortzing anreihen. Diese Männer haben sich von Anfang an und vollständig der Oper gewidmet, wie dies auch die Operncomponisten der Italiener und Franzosen thun. Im Gegensatz dazu schrieben und schreiben noch immer Hunderte von deutschen Componisten Opern, »mit heissem Bemüh'n«, aber ohne specifisch dramatisches Talent, ohne Kenntniss der Bühne, ja oft sogar ohne jedes warme Interesse für das Theater. Diese Tondichter, welche, allenfalls nach glücklichen Erfolgen im Fach der reinen Instrumental-Musik, sich nebenbei auch in der Oper versuchen, sind dann regelmässig sehr erstaunt, wenn ihre Opern theilnahmslos gehört und nach der dritten Vorstellung achtungsvoll beiseite gelegt werden. Es lärmt dann ein förmliches Aufgebot der Empörung in den vaterländischen Kritiken über den »verdorbenen Geschmack« des Publikums, während in Wahrheit meistens die neuen deutschen Opern die verdorbene Waare sind und das Publikum keineswegs den italienischen und französischen Stempel dem deutschen, sondern das wirksame Bühnenstück dem matten, effectlosen vorzieht. Auch was an den schlechten Opern des Auslandes unserem Publikum gefällt, ist eigentlich das Gute: die starke sinnfällige Wirkung, das unmittelbar fortreissende dramatische Temperament. Wenn man in alten Musikzeitungen blättert, so erstaunt man über die wegwerfende Missachtung oder impertinente Herablassung, mit welcher Rossini's, Auber's, Donizetti's reizendste Sachen bei ihrem Erscheinen in Deutschland beurtheilt wurden. Wäre es nicht einsichtsvoller und ehrlicher, zu gestehen, dass keiner unserer deutschen Componisten im Stande ist, eine so liebenswürdig heitere Oper zu schreiben,

wie der »Barbier«, »Cenerentola«, »Der Liebestrank«, »Don Pasquale«, »Fra Diavolo«, »Der schwarze Domino«? Dieselbe heftige Journal-Opposition herrscht in unserer Epoche gegen Gounod und Verdi, deren Bestes trotzdem in Deutschland, wie überall, dem Publikum lebhafte und anhaltende Befriedigung gewährt. Man mache alle ihre zahlreichen Schwächen geltend, gestehe aber auch, dass Gounod und Verdi unter den gegenwärtigen Operncomponisten (den ganz apart stehenden R. Wagner immer ausgenommen) die talentvollsten sind. Ihnen reihe ich in seinem begrenzten Buffo-Genre ohne Bedenken Offenbach an, was Talent und Theaterkenntniss betrifft. Die deutsche Oper hat seit »Tannhäuser« und »Lohengrin«, also einem Vierteljahrhundert (etwa mit Ausnahme der noch wenig verbreiteten »Meistersinger«), nichts hervorgebracht, was eine nachhaltige, starke Wirkung geübt hätte. In der deutschen Theaterdichtung, der poetischen wie musikalischen, ist fast Alles entweder Gold oder Kupfer. Das Silber, so unentbehrlich für das tägliche Bühnenleben, fehlt.

Es ist ein grosser, in unserer deutschen Musikwelt festgenisteter Irrthum, dass die Aufnahme deutscher Opern principiell hintertrieben werde, während französische und italienische Novitäten von vornherein bevorzugt seien. Ich will die Geduld des Lesers hier nicht mit statistischen Tabellen ermüden, sondern ihn lediglich auf einen beliebigen Jahrgang der Musikzeitung »Signale« verweisen, welche die in Deutschland, Italien und Frankreich neu componirten Opern ziemlich vollständig zu verzeichnen pflegt. Daraus kann man erstens entnehmen, dass es nur ein verschwindend kleiner Bruchtheil der ausländischen Opern-Production ist, welcher bei uns recipirt wird, und zweitens, dass in Deutschland weit mehr neue deutsche Opern als neue italienische oder französische zur ersten Aufführung kommen. Die Masse der in einem Jahrzehnt in Italien producirten neuen Opern ist geradezu enorm, die in Frankreich sehr ansehnlich. Aus dieser Zahl werden verhältnissmässig sehr wenige und nur solche in Deutschland aufgeführt, welche von bereits berühmten Componisten herrühren und einen grossen Erfolg aufzuweisen haben. »Faust« von Gounod, »Mignon« von Ambroise Thomas, kamen in Deutschland erst zur Aufführung, nachdem sie in Paris weit über hundert Wiederholungen erlebt hatten. Hätte eine deutsche Novität in Berlin oder Wien hundert Vorstellungen oder auch nur fünfzig nacheinander erlebt, so würden alle anderen deutschen Bühnen sich gewiss noch eiliger um sie bewerben. Nicht dass sie aus Paris stammen, sondern dass sie durch einen ungeheuren Erfolg erprobt sind, bringt Opern wie »Faust«, Singspiele wie »Madame Angôt« auf unsere Bühnen.

Wäre die Gier nach Italienischem und Französischem hier wirklich so gross, wie die deutsche Presse gern behauptet, so hörten wir längst eine Anzahl fremder Opern, deren daheim sehr angesehene Componisten hier nicht einmal dem Namen nach bekannt sind.*) Selbst die Beliebtheit der erfolgreichsten südländischen Componisten hat in Deutschland eigentlich nur wenigen ihrer Werke Eingang verschafft. Auf dem Repertoire des Wiener Hofoperntheaters befinden sich von Verdi's fünfundzwanzig Opern nur vier (»Aïda«, »Trovatore«, »Maskenball« und »Rigoletto«), von Ambroise Thomas' fünfzehn Opern zwei (»Mignon«, »Hamlet«), von Gounod's neun Opern zwei (»Faust«, »Romeo«). Wenn eine blinde Vorliebe für die Namen dieser Componisten herrschte, müssten die Zahlen ganz anders aussehen; wohlgemerkt handelt es sich hier obendrein um die gefeiertsten Componisten; ihre zahlreichen Collegen zweiten Ranges sind in Deutschland so gut wie ignorirt. Hingegen ist die Zahl der neuen deutschen Opern, die alljährlich in Deutschland zur Aufführung kommen, eine sehr stattliche; das Verzeichniss der in den letzten zwanzig Jahren in Deutschland aufgeführten deutschen Opern-Novitäten ist riesig. Der Unterschied ist nur, dass die meisten französischen und italienischen Opern-Novitäten sich durch ihre Wirkung auf dem Repertoire erhalten, also bleiben, während die deutschen in der Regel keinen Erfolg haben, also rasch verschwinden. Daran müssen doch die Compositionen selbst ein wenig schuld sein. Auch was man von den mächtigen Reclamen für ausländische Producte vorbringt, ist irrig. Sie geniessen in Deutschland keine andere Protection, als den vorausgegangenen nachhaltigen Erfolg in europäischen Hauptstädten. Was Reclame betrifft, so haben gewisse Opern-Novitäten von Berlin, Stuttgart, München, Leipzig und Köln (ich will keine Namen nennen) die grossartigste Unterstützung von dieser modernen Fee genossen. Aber die meisten dieser vom Local-Patriotismus bejubelten Opern werden schon in der nächsten Stadt, welche den Versuch damit macht, sehr kalt aufgenommen, ja selbst in der glücklichen Vaterstadt pflegen sie ihren ersten Triumph nur kurze Zeit zu überleben. Solche Erfahrungen sollten unsere deutschen Componisten doch endlich geneigt machen, ein wenig mit sich selbst zu Rathe zu gehen und nicht immer die Schuld ihrer Misserfolge auf Andere zu wälzen. Es giebt ein sicheres Mittel, die Opern von Verdi, Gounod, Thomas und Offenbach aus Deutschland zu vertreiben: wir brauchen blos bessere oder ebenso gute zu machen. Wie dankbar und glücklich unser Publikum ist, wenn ihm eine gute deutsche Novität geboten wird, das beweisen die Opern von R. Wagner, die sich über keine ausländischen Rivalen zu beklagen haben.*) Sie sind eben (man mag noch so viel gegen sie auf dem Herzen haben) Werke eines specifisch dramatischen und mit grosser Bühnenkenntniss arbeitenden Talentes. Das ist eine Ausnahme in Deutschland. Zur Regel sollte aber allmälig die Einsicht werden, dass man ohne ein ausgesprochenes dramatisches Talent und ohne Bühnenkenntniss besser daran thut, keine Opern zu schreiben.

*) Nach A. Basevi's, des Verdi-Biographen, Verzeichniss wurden in den fünfzehn Jahren 1842—1857 in Italien 644 Opern componirt und aufgeführt! Davon haben vielleicht neun bis zehn in Deutschland Aufnahme gefunden.

*) Im Theaterjahre 1873—1874 entfielen im Hofoperntheater mehr Abende auf R. Wagner als auf irgend einen nichtdeutschen Componisten. Wagner wurde an 44 Abenden gegeben, an 34 Abenden Verdi, an 27 Abenden Gounod, an 20 Abenden A. Thomas u. s. w.

Münchener Musikbrief.

St. Mitte October. Die geehrte Redaction dieser Blätter wünscht für die Folge statt längerer systematisch geordneter Musikberichte einzelne den Aufführungen schneller nachfolgende Mittheilungen in zwangloser Folge zu erhalten. Indem ich mich anschicke, diesem Wunsche zu willfahren, bespreche ich in den folgenden Zeilen noch vor Beginn der Concertsaison die interessantesten der hiesigen Opernaufführungen seit Wiedereröffnung des kgl. Hoftheaters mit Schluss der diesjährigen Sommerferien, d. h. seit Anfang August d. J. Vollkommen unerwähnt lasse ich hierbei die oftmaligen Wiederholungen einer Anzahl allbekannter, hier seit Jahren auf dem Repertoire befindlicher Werke, deren wir Einheimische theilweise längst überdrüssig geworden sind.

In neuer Einstudirung wurde am 25. August, dem Namensfeste Sr. Majestät des Königs, *Gluck's* seit 12 Jahren nicht mehr gegebene »Iphigenie in Tauris« aufgeführt und am 8. October wiederholt. Mit Befriedigung constatire ich, dass es hier noch eine hinreichend grosse Zahl classisch gebildeter, echter Musikfreunde giebt, um diese Wiederaufführungen zu musikalischen Weihefesten freudigster und reinster Art zu gestalten,

so dass auch die Mitwirkenden über ihre Erfolge stolz sein konnten. Die Titelrolle gab Frau Vogl mit all jenem Fleisse, der dieser Sängerin stets eigen zu sein pflegt; sie sang und spielte mit Wärme und Feuer. »*Ultra posse nemo tenetur*«; man kann ihr daher nicht zum Vorwurfe machen, dass ihrer Stimme oft die nöthige Weichheit, ihrer Auffassung der hochpoëtische Flug hervorragend begnadeter Künstlernaturen mangelt und hat allen Grund mit dem Gebotenen zufrieden zu sein. Ihr Gatte sang den »Pylades« mit grosser Vollendung; vielleicht ist die Partie noch nie schöner gesungen worden. Den »Orestes« brachte Herr König in einzelnen Hauptmomenten zwar gut zur Geltung; aber im Ganzen war er doch etwas nüchtern und im Spiele zu zaghaft. Den »Thoas« sang Herr Fuchs, die »Diana« Fräul. Vida im Ganzen entsprechend; doch vermochte Ersterer das kräftige Orchester nicht immer genügend zu beherrschen. Dieses, wie der Chor, wurden vom Hofkapellmeister Levi, dem wir die Wiederaufnahme dieser Oper in das Repertoire verdanken, vorzüglich geleitet. Bedauerlicher Weise ging aber gerade der grandiose Furienchor vermöge des allerdings wirksamen scenischen Arrangements musikalisch zum guten Theile verloren. Es öffnete sich nämlich die Rückwand des Gelasses, in dessen Mitte Orest hingestreckt liegt und, während dieser von den Furien umtanzt wird, singt der ganz rückwärts regungslos gruppirte Chor, ohne sich über das im besten Forte loslegende Orchester vernehmlich machen zu können, so dass statt des Furienchores eigentlich nur ein Furienorchester zu hören ist. Lieber möchte ich die scenische als die musikalische Wirkung bei solchen musikalischen Meisterwerken beeinträchtigt wissen.

Am 3. und 6. September genossen zahlreiche Wagner-Freunde wieder die lieblichen Klänge zweier »Tristan und Isolde«-Aufführungen; ich hätte dieselben hier ganz unerwähnt gelassen, müsste ich nicht gelegentlich meiner Verwunderung Ausdruck geben, dass Herr Dr. Gehring, von dem ich doch über Musik schon sehr richtige, einsichtsvolle Urtheile gelesen habe, nun auf einmal anlässlich dieser beiden Aufführungen über »Tristan and Isolde« in der Augsburger Allgem. Zeitung in ein Posaunenlob ausbrach, wie ich es kaum übertriebener gelesen habe. Herr Dr. Gehring will in »Tristan und Isolde« Klänge entdeckt haben, wie sie seit Mozart nicht lieblicher gehört wurden. Nun — *habeat sibi!* —

Am 5. October erlebte man wieder das ungemein seltene Ereigniss, eine Novität über die Hofbühne gehen zu sehen: es war *Leo Delibes'* »Der König hat's gesagt«, die in Paris, Berlin, Wien beifällig aufgenommene komische Oper. Um die nöthigen Anhaltspunkte für die richtige Beurtheilung derselben zu gewinnen, müssen wir ihren Werth an jenem der besten Leistungen auf ihrem Gebiete messen, sie mit einer »Weissen Dame«, einem »Postillon«, einem »Schwarzen Domino« wenigstens annähernd vergleichen. Dieser Vergleich fällt nun vor Allem textlich sehr zu Ungunsten der Novität aus. Schon der Grundgedanke des in diesen Blättern bereits mitgetheilten Sujets ist ziemlich schaal und einfältig; bei der Ausführung aber wurden allzuviel Gegenstände der Mode und Formen der Hofetiquette in den Vordergrund gezogen, woran wir Deutsche an sich wenig Freude haben. Gefällig treten aus dem losen Gefüge heraus die Rollen der vier Töchter des »Marquis von Moncontour«, deren zwei Liebhaber in Hosenrollen und der Kammerzofe »Javotte«, so dass die mitwirkenden Damen recht eigentlich das Stück halten müssen. Die Musik des Werkes steht unzweifelhaft weit über dem Buche, wenn sie auch Adam, Boieldieu oder Auber keineswegs an Originalität oder Genialität erreicht. Delibes verfügt offenbar über einen reichen Fond reizender und ansprechender Melodien, welche er in hübscher Form recht liebenswürdig mitzutheilen weiss. Insbesondere wirkt er hiermit bei harmlosen Plaudereien, wie sie der französischen komischen Oper vorzugsweise eigen sind und bei komisch-dramatischen Situationen, wie die Novität einige enthält. Minder glücklich gelangen die lyrischen Partien der Oper, wo die Musik öfters monoton und uninteressant wird. Die Instrumentation ist, wie der Rhythmus, im Ganzen recht fein, zierlich und graziös. Die Aufführung war im Allgemeinen gut, ohne dass sich Jemand hervorragend dabei ausgezeichnet hätte; ich habe sohin keinen Anlass darauf näher einzugehen. Ein leichteres und fliessenderes Zusammenspiel wird sich wohl im Laufe der Wiederholungen von selbst finden. Ob die Oper deren viele erleben wird, kann ich nicht beantworten; hierüber pflegt die kgl. Intendanz zu bestimmen, ohne sich um den Geschmack des Publikums, worunter die Mehrzahl geduldige Abonnenten, viel zu kümmern. Die erste Aufnahme war zwar freundlich; aber ein nachhaltiges Interesse dürfte die Novität kaum erregt haben.

Weit lebhafter hat mich dagegen die seit einigen Tagen auf dem kgl. Theater am Gärtnerplatze, früher Volkstheater, bei stets ausverkauftem Hause erscheinende »Angot, die Tochter der Halle« von *Lecocq* angesprochen, ein echtes Pariser Kind mit allen Liebenswürdigkeiten und Unarten eines solchen. Sujet und Musik sind unzweifelhaft gewöhnlicher, derber als bei Delibes' Werk; aber naturwüchsiger, gesunder und von einer charakteristischen Volksthümlichkeit im Verhältnisse zur Handlung. Die Komik ist gut, die dramatische Gestaltung geschickt. Es pulsirt im ganzen Stücke ein frisches Leben, welches sehr glücklich in die Musik eingeflossen ist; die Operette ist ein anspruchsloser aber sehr angenehmer Ohrenschmaus, der leicht genossen wie gegeben wird und ein paar sorgenfreie Stunden auf das Liebenswürdigste ausfüllt. Aufführung und Ausstattung fand ich im Ganzen lobenswerth; französische Eleganz und Leichtigkeit der Bewegung kann man von Deutschen just nicht verlangen. Das Werk wird auch hier Zugstück werden.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Am Sonntag den 18. October gab der blinde Organist Carl Franz in der St. Marien-Kirche ein Concert zum Besten des allgemeinen Blinden-Vereins. Dio erste Nummer des Programms, *Mozart's* Kyrio, aus dem Requiem für Orgel übertragen — wir wissen nicht von wem — kam nicht zu voller Klarheit, weil die Mixturen den Grundstimmen gegenüber zu stark waren. Als zweite Nummer brachte Herr Henschel ein ausdrucksvolles Lied von *J. W. Franck* aus dem Jahre 1670 zu Gehör. Sein Vortrag fand den Beifall der Zuhörer; doch glaubt Referent, dass etwas weniger sentimentale Gefuhlsseligkeit, dagegen mehr Adel im Ton seinen Erfolg noch erhöhen wurde; ebenso möchte es für ihn rathsam sein, auf die Aussprache der Consonanten mehr Aufmerksamkeit zu verwenden, da diesmal von dem ganzen Liede nur die häufig wiederkehrenden Worte »sei nur still« zu verstehen waren. Nr. 3. Pastorale von *Seb. Bach* bietet keine besonderen Schwierigkeiten und war von sehr wohlthuender Wirkung. Nr. 4. Quartett aus einem Requiem von *Otto Dienel* »Recordare Jesu pie«, ein planvoll angelegtes Stück, in welchem die Singstimmen sich zu vollem Glanze entfalten konnten. Nr. 5. Adagio für Cello und Orgel von *W. Bargiel* wurde vom königl. Concertmeister Herrn Müller mit gewohnter Meisterschaft vorgetragen. In Nr. 6, Toccata und Fuge (D-moll) von *Seb. Bach*, zeigte sich der Concertgeber als vorzuglichen Techniker auf seinem Instrumente; jede Stimme kam deutlich zu Gehör. Vielleicht hatte bei einem etwas ruhigeren Tempo das Werk noch gewonnen. Nr. 7. Recitativ und Arie für Tenor aus *Seb. Bach's* Johannis-Passion, gesungen von Herrn Jul. Sturm. Die durch Rud. Otto gut geschulte Stimme konnte in dieser schwierigen und auch nicht besonders dankbaren Arie nicht die Wirkung machen, zu welcher sie in dem zuvor gonannten, sehr sangbaren Quartett von Dienel gelangte. Zu der Schwierigkeit der Composition gesellte sich überdies noch eine grosse Unruhe und Hast des Vortragenden, so dass das Recitativ völlig wirkungslos blieb. Ueber Nr. 8, Adagio von *Haydn* für die Orgel (übertragen?) ist nichts zu bemerken. Nr. 9. Ave Maria von *Schubert*, gab Frau Professor Schultzen-von Asten Gelegenheit, von Neuem sich als vortreffliche Künstlerin zu zeigen. Adel im Ton wie im Ausdruck, vollständige Beherrschung der Stimme trotz der In

disposition, mit welcher die Sängerin diesmal zu kämpfen hatte — sowie grösste Gewissenhaftigkeit allem Technischen gegenüber, das sind die Vorzüge, welche diese Künstlerin auszeichnen. — Die letzte Nummer, Toccata As-dur von *A. Hesse*, haben wir versäumt. *π.*

✱ **Leipzig.** Am 12. October wurde uns im hiesigen Gewandhaussaale ein besonderer Genuss durch das Auftreten des Florentiner Quartett-Vereins und der talentvollen jugendlichen Pianistin Johanna Becker (Tochter Jean Becker's) zu Theil. Die ausgezeichneten Künstler erfreuten uns durch den Vortrag zweier Streichquartette von *L. van Beethoven* (Op. 132) und *J. Brahms* (C-moll Op. 51), ferner des Andante, Menuett und Rondo aus *Mozart's* Haffner-Serenade und der chromatischen Sonate für Violine und Clavier (Op. 129) von *J. Raff*.

Das zweite Gewandhausconcert (Donnerstag den 15. Oct.) dürfte ein Glanzpunkt in der diesswinterlichen Concertsaison bleiben. Wir hörten in ihm in vorzüglichster Wiedergabe *Cherubini's* Anakreon-Ouvertüre und *L. van Beethoven's* Symphonie Nr. 2 in D-dur. Auch Herr Gura sang mit vortrefflicher stimmlicher Disposition *Löwe's* Ballade »Der Blumen Rache« und Arie aus *Mendelssohn's* »Elias« — Es ist genug! So nimm nun, Herr etc. — Vor Allen war es aber Frau Norman-Neruda, welche uns durch den Vortrag des *Viotti*'schen Violin-Concertes in A-moll und einer Sonate von *F. W. Rust* (beide in David'scher Bearbeitung) sehr erfreute. Gesunder, edler Ton, absolute Reinheit der Intonation, wie nicht minder unübertreffliche Klarheit und Sauberkeit in den Passagen — neben dem hohen Stiladel und der Echtheit ihres Vortrages sind als Vorzüge ihres Spieles besonders hervorzuheben. Wir gestehen, *Viotti's* Concert noch nie in einer so ungeschminkten, gerade den Geist jenes Meisters Note für Note deckenden Ausführung gehört zu haben, wie von Frau Norman-Neruda. Den Leistungen der Künstlerin entsprach natürlich auch die Anerkennung des Publikums.

Ein am 18. October von Seiten der deutschen Bühnengenossenschaft veranstaltetes Concert zeichnete sich durch folgendes pêle-mêle seines Programmes aus: Krönungsmarsch von *J. Svendsen*; Prolog von *Fr. Hofmann*; Gesänge von *H. Brückler*, a) »Sehnsucht«, b) »Auf dem See«; Terzett aus der Oper »Zemire und Azor« von *L. Spohr*; »Der Schelm von Bergen«, Ballade von H. Heine, — als Melodram mit Begleitung des Pianoforte componirt von *C. Reinecke*; Albumblatt von *Rich. Wagner*; Männerquartette von *W. C. Muhldorfer*, a) Liebeslied, b) Mein Dörfchen; Concert für die Violine von *Paganini*, vorgetragen von Herrn Felix Meyer; Concert-Lied von *Nessler*; Concertstück für das Pianoforte componirt und vorgetragen von Herrn Kapellmeister *C. Reinecke*; Declamation: »Das Blümchen Wunderhold« von Ludmilla Assing; »Die Drei!« (Gedicht von Lenau) für grosses Orchester, Soli und Chor componirt von *J. Weissenborn*. *tn.*

✱ **Mailand.** Die zwei Opern »d'obbligo«, welche die Verwaltung der Scala für die Herbst-Saison auswählte, sind »Salvator Rosa« von *Gomes*, schon in Genua gegeben, und »I Pezzenti« von *Canepa*, eine bisher unaufgeführte Oper. Diese Pflicht-Opern, die einem alten Herkommen gemäss von jeder Stadt für jede Saison beansprucht werden, erklären einerseits die Ueberproduction der italienischen Operncompositeure, anderseits den mehr als zweifelhaften Werth der meisten ihrer Opern. Tondichter, deren Werke die volle Aufmerksamkeit ihrer Zeitgenossen auf sich lenken, sind ohnehin selten genug; um wie viel seltener müssen sie in einem Lande sein, das in der Oper nichts weiter sucht, als einige leichtfassliche Melodien im landläufigen Opernstil und in der Zwischenzeit der Scene so gut wie gar keine Aufmerksamkeit zuwendet, also, im Gegensatz zum Publikum Deutschlands und Frankreichs, ein künstlerisches Ganzes gar nicht verlangt. Dieser Standpunkt des Publikums kann nur von schädlichster Rückwirkung auf die künstlerische Production sein, und so kommt es, dass alle die zahlreichen Werke von Petrella, Pinsuti, Penchielli, Sborgi — und wie die Legion dieser schreibseligen, tief unter Verdi stehenden Maestri sonst heissen mag — durchschnittlich in der flachen Manier Donizetti's stecken bleiben. — Ist die Saison zu Ende, denkt Niemand mehr an die »Pflicht-Oper«, die — wohl oder übel — ihre Schuldigkeit gethan hat und nun einem Opus ähnlichen Schlages den Platz räumt. Im Kunsthandel erscheint nur ein höchst bescheidener Bruchtheil dieser umfangreichen Opern-Literatur, und selbst dieser vermag — wie die Repertoire der deutschen und französischen Bühnen zur Genüge beweisen — nirgends im Auslande sich Geltung zu verschaffen. Zu den begabtesten der gegenwärtig in Italien thätigen Operncompositeure gehören Marchetti und Gobati; allein selbst diese werden nur bei ihren Landsleuten auf Anerkennung rechnen dürfen, so lang ihre Musik nicht durch reichere Gliederung und intensiveren dramatischen Ausdruck zu fesseln weiss. Der harmlose Opern-Habitué könnte sich darum die halb sehnsüchtig, halb ärgerlich gestellte Frage, warum man nicht diese oder jene italienische Oper gebe, in den meisten Fällen ersparen.

✱ **Wien.** Unsere grossen Concert-Institute stellen für die nächste Saison interessante Programme in Aussicht. In den Gesellschafts-Concerten (deren erstes am 8. November stattfindet) kommen unter J. Brahms' Direction an grösseren Tonwerken zur Aufführung: *Beethoven's* grosse Festmesse und Esdur-Concert (gespielt von Brahms), *S. Bach's* Matthäus-Passion (unter Mitwirkung der königl. baierischen Hofopernsänger Herr und Frau Vogl); *Brahms'* »Deutsches Requiem«; *Max Bruch's* Cantate »Odysseus« (neu); *Berlioz'* Harold-Symphonie; *Brahms'* »Rhapsodie« (das Altsolo gesungen von Frau Amalie Joachim); Ungarisches Concert« für die Violine, gespielt von Joseph Joachim; neue Cherlieder von *Brahms* etc. — Das Programm der Philharmonischen Concerte unter Dessoff's Direction enthält folgende Werke: *Bach-Abert* Präludium und Fuge (neu); *Berlioz'* Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini«; *Beethoven* Symphonien Nr. 1, 4, 6, 8; *J. Brahms'* Clavier-Concert; *Fuchs* Serenade (neu); *Grill* Ouvertüre (neu); *Haydn* Symphonie in D; *Herbeck* »Tanzmomente« (neu); *F. Mendelssohn* Ouvertüre »Melusine«; vierte Symphonie, Amoll-Concert; *Mozart* G moll-Symphonie; *Schubert* Cdur-Symphonie; *Schumann* Ouvertüre zu »Manfred« und »Braut von Messina«, Symphonie Nr. 3, »Bilder aus Osten«, instrumentirt von Reinecke (neu); *Spohr* »Weihe der Töne«; *R. Volkmann* Bdur-Symphonie und dritte Serenade (neu); *R. Wagner* »Faust«-Ouvertüre; *J. Zellner* Symphonie (neu). — Das erste der Philharmonischen Concerte findet am 15. November statt.

✱ **Wien.** [Komische Oper.] Am 4. Oct. wurde die seit vier Monaten gesperrte Komische Oper wieder eröffnet, und zwar unter der Direction des Herrn Wilhelm Hasemann. Ein sehr elegantes Publikum füllte das glänzend beleuchtete Haus in allen Räumen. Director Hasemann, der in einer taktvoll abgefassten und sehr gut vorgetragenen Anrede die Nachsicht des Publikums für die erste schwierige Zeit dieses so schnell reorganisirten Theaters ansuchte, erhielt durch zweimaligen Hervorruf ein schmeichelhaftes Vertrauensvotum. In der That verdient es die lebhafteste Anerkennung, dass Herr Hasemann in der kurzen Frist von vier Wochen eine neue Gesellschaft zu bilden und eine neue Oper in sehr gerundeter Aufführung zu bringen verstanden hat. Die Novität heisst »Don Cäsar von Bazan«, Musik von *Massenet*, und ist eines der neuesten beliebten Repertoire-Stücke der Opéra Comique in Paris. Das Textbuch gehört zu den besten und spannendsten, die wir kennen; die Musik besticht zwar nicht durch Originalität und Melodienfülle, verdient aber das Lob sehr geschickter Mache und zahlreicher feiner Züge. Was die Aufführung betrifft, so excellirte der Bariton Hermany als Cäsar von Bazan in Spiel und Gesang; ihm zunächst ist der Tenorist Erl (König Karl II.) zu nennen. Ausser diesen beiden hier bereits accreditirten Künstlern führte der Theaterzettel lauter neue Namen auf. Fräulein Therese Tremel, eine Sängerin von gediegener Schulung und gutem Geschmack, wenngleich von wenig Temperament, sang die Maritana sehr beifällig. Weniger glücklich war Fräul. Ohm als Lazarillo; offenbar indisponirt, konnte sie kaum mehr als ihren guten Willen zeigen. Herr Kapellmeister J. Sucher dirigirte und wurde nach der feurigen Ausführung der Ouvertüre lebhaft applaudirt. (N. fr. Pr.)

✱ **Wien.** Vom 1. November l. J. an werden im Hofoperntheater die längst als nothwendig anerkannten Theatergesetze in Kraft treten. Von den Paragraphen derselben, welche sich selbstverständlich nur auf die dienstlichen Verpflichtungen der Mitglieder beziehen, dürfte Ein Absatz auch für das Publikum von Interesse sein; er lautet: »Um die Gesammtwirkung eines Kunstwerkes nicht zu beeinträchtigen und dessen Zusammenhang nicht zu stören, ist es den Opernmitgliedern untersagt, auf Verlangen des Publikums irgend ein Musikstück zu wiederholen, bei offener Scene sich zu verbeugen, Kränze oder Blumen aufzunehmen u. s. w. Es soll überhaupt jede Action unterlassen werden, welche unpassend oder störend, nicht durch die Handlung geboten ist. Nachdem diese Anordnungen im Interesse der Vorstellung selbst begründet sind, haben auch fremde, hier als Gast auftretende Künstler sich denselben zu fügen. Nur wenn der Vorhang gefallen, ist es erlaubt, dem Hervorrufe Folge zu geben.«

✱ **Wien,** 3. Oct. (Der Wechsel in der Leitung der Hoftheater.) Graf Rudolf Wrbna ist [wie unten erwähnt] auf sein wiederholtes Ansuchen in der anerkennendsten Weise durch Se. Maj. den Kaiser von der Leitung der Intendanz der kaiserl. Hoftheater enthoben worden. Es tritt zugleich eine Aenderung im Organismus der Oberleitung der kaiserl. Hoftheater ein, wie sie von vielen Seiten seit längerer Zeit als erspriesslich bezeichnet wurde. Sie kann deshalb der wärmsten Zustimmung gewiss sein. Der Posten eines Leiters der Hoftheater-Intendanz wird nicht wieder besetzt, sondern es wird provisorisch vom k. Obersthofmeisteramt einem höheren Verwaltungsbeamten die Besorgung der administrativ-finanziellen Geschäfte der beiden Hoftheater, und das dem k. k. ersten Obersthofmeister zu erstattende Referat über die Angelegenheiten des Hofburg-

und Hofoperntheaters übertragen. Den Directoren der k. k. Hoftheater wird durch diese Einrichtung ein grösserer Wirkungskreis, eine weitere Sphäre für die artistische Leitung eingeräumt. Sie werden in allen Fragen der Kunst und des Künstlerpersonals selbständig vorgehen können. Das Vertrauen, welches sie auf den Directionsposten gestellt, wird ihnen voll entgegengebracht; ihrer sachkundigen und sachgemässen Einsicht werden Verfügungen getrost überlassen, die sich auf die Wahl der Novitäten, Feststellung des Repertoires, Gastspiele, Engagements u. s. w. beziehen, kurz sie werden ihre künstlerischen Intentionen unmittelbar zur Geltung bringen können. Es wird dieselben keine andere Schranke aufhalten als die, welche die Leitung eines geordneten Haushaltes mit Vorsicht und Umsicht aufzustellen die Aufgabe und Verpflichtung hat. Erhalten die Directoren diesen erweiterten Wirkungskreis, gewinnen sie in ihrer Sphäre erhöhte Kraft und also auch erhöhtes Ansehen, so werden sie in die Lage versetzt Alles zu leisten, was man von ihnen zu verlangen das Recht hat. Es wird an ihnen sein Wissen, Talent und Eifer im gedeihlichsten Wirken zu manifestiren und es wird in Zukunft aber damit auch die Verantwortlichkeit der Directoren eine erhöhte Bedeutung erlangen. Die k. k. Hoftheater sind bestimmt, die Kunstbildungsstätte eines hochempfänglichen Publikums, die anziehungskräftige Zierde Wiens zu sein und es immer mehr zu werden. Dass die Hoftheater diese ihre Mission voll erfüllen, dieser Absicht Sr. Maj. des Kaisers liegen die neuen Einrichtungen in der Oberleitung der k. k. Hoftheater zu Grunde. (Augsb. Allgem. Zeitung.)

* **Wien,** 16. Oct. Bei Besetzung des durch Dessoff's Abgang erledigten Postens eines Hofopern-Kapellmeisters soll auf Wunsch des Obersthofmeister-Amtes das Princip festgehalten werden, in erster Reihe Inländer für diese Stelle in Aussicht zu nehmen. Die »Didaskalia« meldet, dass der Darmstädtische Hofkapellmeister Neswadba einen Ruf an die Hofoper nach Wien erhalten habe. Herr Neswadba ist ein geborener Prager und war vor seinem jetzigen Engagement in Darmstadt mit Erfolg in Prag und Frankfurt a. M. thätig.

* [Neue Opern.] Die Mannheimer Hofbühne hat einem Erstlingswerke mit Erfolg ihre Thore geöffnet. Es ist die vieractige komische Oper: »Der Widerspenstigen Zähmung«, nach Shakspeare's Lustspiel bearbeitet von Widmann und in Musik gesetzt von Hermann Götz in Zürich. Die Oper hat nach dem »Schwäbischen Merkur« das Glück, dass ihre Wirkung sich im zweiten und dritten Act steigert; der vierte ist schwächer. — Der bekannte Componist und Clavier-Virtuose Ignaz Brüll hat eine dreiactige komische Oper unter dem Titel: »Das goldene Kreuz« vollendet, deren Text von Mosenthal herrührt.

* Auszeichnungen:

Herr Kapellmeister C. Reinecke in Leipzig erhielt vom König von Schweden den Ritterorden erster Classe des Gustav-Wasa-Ordens.

General-Intendant Graf Wrbna in Wien schied unter den Zeichen ehrendster Anerkennung aus seinem Amte; er hat bei seinem Rücktritt das Grosskreuz des Leopolds-Ordens erhalten. Die provisorische Leitung der General-Intendanz wurde Herrn Hofrath Salzmann übertragen.

* Todesfälle:

Am 20. September † zu Venedig Antonio Aloysio, Verfasser eines theoretischen Werkes über die Musik, im Alter von 58 Jahren.

Zu Sangerhausen † der Organist Richard Julius Voigtmann im Alter von 27 Jahren.

Zu London † Carl Pape, Clarinettist des Krystallpalastorchesters.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

* In London wird eine Biographie des Componisten Balfe, von *Charles Kenney* verfasst, baldigst erscheinen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 41. *M. de Thémines:* Les Jeunes, ce que c'est qu'un grand Opéra. — *Oscar Comettant:* L'Art Lyrique, traité complet de chant et de déclamation lyrique par E. Delle Sedie. — *Henry Cohen:* Art moderne du Piano. 50 Études de Salon par Marmontel. — *G. Stradina:* Vieux Carnet. IV.

The Choir. Nr. 410. Flowers of criticism from Liverpool letters. — Church music at the Brighton congress. — Liverpool musical festival. (Contin.) — The competition meetings. — Obituary. Mr. Matthew Rollinson.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 42. Ein Singgedicht aus der Zopfzeit (von Michael Rey gedichtet, musikalisch aufgeführet von Georg Phil. Telemann 16. März 1751).

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 41. Sir Giulio Benedict, direttore del festival in Liverpool. — L'Aida a Firenze.

Le Guide musical. Nr. 42. Richard Wagner et la »Neuvième«. (Suite.)

I Lunedì d'un dilettante. Nr. 35. *Giulio Roberti:* I Cori nei teatri d'Italia. (Contin.) — *Beniamino Carelli:* Una scuola speciale per gli strumenti da fiato.

Le Ménestrel. Nr. 45. *Richard Wagner:* Mes souvenirs de Spontini. — *Arthur Pougin:* Le Théâtre-Ventadour et l'Opéra-populaire. — *Ernest David:* Vocalistes et virtuoses. Mme. Todi.

Musica sacra von Franz Witt. Nr. 10. Die achten Messen Mozart's. (Forts.) — Das Kirchenmusikfest in Regensburg.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 28. *Ferdin. Sieber:* Aus dem Gesangsleben. I. (Forts.) — Dr. *Julius Alsleben:* Geschichte des deutschen Liedes. (Forts.) — *Rob. Musiol:* Gesangbücher. Eine kleine Replik.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 42. *Franz Gehring:* Unechte Briefe von Felix Mendelssohn an Goethe. (Deutsche Ztg.) — Recensionen.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 40. Le quatrième volume de L'Histoire générale de la musique de *F.-J. Fétis*. Livre XI. (Suite.) — *Em. Mathieu de Monter:* La musique dans les beaux-arts etc. I. Partie. Musées et galeries d'Italie. VII. Venise. VIII. Gênes. IX. Turin.

Die Sängerhalle. Nr. 19. Rheinischer Sängerbund. VII. Bundes-Gesangfest zu Düsseldorf am 30. und 31. Aug. 1874. — Das Silber-Jubiläum des akademischen Gesangvereins Arion in Leipzig.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 43. 44. Festtänze und Processionen. II. III.

Standard, The musical. Nr. 532. Wagner's place in music. Nr. 5. — The Liverpool festival. — *Charles Lunn:* Verdi versus Bülow.

Times, The musical. Nr. 380. *Henry C. Lunn:* The Gloucester musical festival. — Reviews (Chappell's History of music. Vol. I etc.).

Wochenblatt, Musikal. Nr. 41. Kritik (Piutti Op. 7). — Biographisches. Dr. Franz Witt. (Forts.) — *Wilh. Tappert:* Erlkönig.

Zeitschrift, Neue, für Musik. Nr. 41. *Rud. Benfey:* Blüthen und Früchte, gesammelt auf den Tonkünstlerversammlungen von 1861—1872. (Forts.) — Gustav Engel's Werk »Die Consonanten der deutschen Sprache« — und das Unterrichtsmaterial des Sologesanges an der kgl. Musikschule in München. Ein kritische Parallele. — J. Voigtmann †.

Das neue Blatt. Nr. 1. 1875. *Franziska Ellmenreich:* Charakterbilder aus der deutschen Theaterwelt.

Blätter f. literar. Unterhaltung. Nr. 40. *R. Waldmüller:* Ein neues Passionsspiel.

Gartenlaube. Nr. 40. Zehn musikal. Sonnette von David Fr. Strauss.

Die Grenzboten. Nr. 40. *S. Jadassohn:* Felix Mendelssohn-Bartholdy's Werke.

The Guardian. Nr. 1505. Supplement. *H. S. Oakeley:* Liverpool musical festival.

Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung. Nr. 75/80. *O. Paul:* Das Leipziger Conservatorium der Musik. — Leipziger Oper.

Neue freie Presse. Wien. Nr. 3626. 30/9. *Ed. Hanslick:* Von der Oper. — Nr. 3630. 4/10. *H. Wittmann:* Ein schönes Leben (über »Les souvenirs d'une Cosaque par Robert Franz« und »Les souvenirs d'un pianiste«). — Aus den Hoftheatern. — Nr. 3634. 8/10. *Ed. Hanslick:* Komische Oper (»Don Cäsar von Bazan« von Jules Massenet; »Maurer und Schlosser« von Auber). — Nr. 3642. 16/10. Richard Wagner's literarische Thätigkeit.

Neue Freie Zeitung. Berlin. Nr. 228. 1/10. Die Hochschule der Musik zu Berlin und das Conservatorium der Musik zu Paris. Eine Parallele.

Bibliographie.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Brahms, Joh., Op. 61. Vier Duette f. Sopran u. Alt. (Simrock in Berlin. Mk. 4.)

—— Op. 62. Sieben Chorlieder (Sopran, Alt, Tenor u. Bass.) (Ebendaselbst. Part. Mk. 4.)

Emmerich, Rob. »Der Schwedensee«. Romant. Oper in 3 Acten, Text von E. Pasque. Vollst. Clav.-Ausz. mit Text. Mk. 30. (Joh. André in Offenbach.)

Heuchemer, Joh. Op. 9. Meerfahrt. Ged. von Anast. Grün, für Bariton-Solo u. Chor mit Begl. von kleinem Orchester. (Leipzig, J. Rieter-Biedermann.) Part. 2 Mk. Clav.-Ausz. 2 Mk.

Raff, Joachim. Op. 189. Sechste Sinfonie in Dmoll (mit dem Motto: Gelebt, gestrebt, gelitten, gestritten — gestorben, — umworben). (Berlin, Bote & Bock. Part. 20 Mk.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 4. November 1874. **Nr. 44.** IX. Jahrgang.

Gedichte auf Goudimel und seinen Tod.

(H. Bellermann.)

In dem Folgenden theile ich die sämmtlichen in *Melissi Schediasmatum reliquiae* (S. 78—85) über Goudimel und seinen Tod enthaltenen Gedichte mit einer deutschen Uebersetzung mit. Von diesen haben die drei ersten lateinischen den Melissus selbst zum Verfasser. — Das vierte französische ist von A. du-Cros verfasst, über dessen Persönlichkeit ich nichts Näheres habe auffinden können. Der Dichter des fünften (lateinischen) ist Johannes Posthius, ein Doctor der Medicin, der zugleich auch in den schönen Wissenschaften und Künsten bewandert war; derselbe ist 1537 zu Germersheim in der Unterpfalz geboren und 1597 zu Mossbach als Leibarzt des Kurfürsten von der Pfalz gestorben. — Der Verfasser der beiden kurzen und ihrem Inhalte nach weniger bedeutenden griechischen Gedichte nennt sich Johannes Sarracenus Charitensis, möglicherweise derselbe, welcher Erzbischof zu Cambray und später Rath bei Philipp II. von Spanien war und im Jahre 1598 gestorben ist. Der Ausdruck *Charitensis* deutet vermuthlich auf die Stadt *La Charité* in Frankreich. — Das letzte Acrostichon in französischer Sprache ist S. G. S. unterzeichnet.

1. Claudio Goudimeli.

Musicus in qua rex cecinit vatesque Jehovae
Lactis abundabat, melle fluebat humus.
Fonteis inde sacros cum dulci Beza Maroto
Gallica per venas duxit in arva novas.
Quos ubi gustasti, tua gutture Musa canoro
Est adeo suaves, Goudimel, orsa modos:
Vatibus ut quanto sacer ille poëta profanis
Exstiterit citharae major ab arte suae;
Tantum Melpomene tua vincat Arionas omnes,
Tempore qui nostro carmina sacra canunt.

[1. An Claudius Goudimel. Das Land strotzte von Milch und floss von Honig, in welchem Jehova's königlicher Sänger und Prophet sang; von dorther führte Beza mit dem süssen Marot die heiligen Quellen durch neue Adern auf die gallischen Gefilde: nachdem du nun diese (Quellen) gekostet hast, hat deine Muse, o Goudimel, mit wohltönender Kehle so süsse Weisen angestimmt, dass so hoch, wie jener heilige Dichter durch die Kunst seiner Cither die profanen Sänger überragt, eben so sehr deine Melpomene alle Arionen besiegt, welche in unserer jetzigen Zeit heilige Gesänge ertönen lassen.]

2. In eundem Goudimelem Lugduni interfectum anno Christi MDLXXII.

Prensus ab externo si Goudimel hoste fuisses
Vector in Ionio Musice clare mari;
Ille tibi vitam vel non voluisset ademtam,
Lenitus cithara carminibusque tuis;
In tutos aliquis vel, sicut Ariona, Delphin
Tergore portasset te quasi nave locos.
Audivere tuos Galli modulosque probarunt
Indigenae, decori queis tua musa fuit:
At datus es letho, licet insons, inque cruenti
Stagnanteis Araris praecipitatus aquas.
Proh scelus indigenum! nam barbarus hostis in hostem
Barbaricum LANIIS mitior esse solet.

[2. Auf denselben im Jahre 1572 nach Christo zu Lyon ermordeten Goudimel. Wärest du, Goudimel, von einem fremden Feinde fern auf einer Seefahrt im Ionischen Meere, o berühmter Meister, gefangen worden, so würde dieser nicht deinen Tod gewollt haben, bezaubert von deinem Saitenspiel und deinen Gesängen; oder irgend ein Delphin hätte dich, wie einst den Arion, auf seinem Rücken wie auf einem Schiffe in Sicherheit gebracht. Es hörten die Gallier deine Melodien und priesen sie, deine Landsleute, denen deine Muse zum Ruhme diente: Aber dennoch wurdest du dem Tode dahingegeben, obgleich unschuldig und in des blutigen Arar (Saone) langsamströmende Wogen gestürzt. Weh über den Frevel deiner Landsleute! pflegt doch ein barbarischer Feind gegen einen barbarischen Feind menschlicher zu sein als Henkersknechte.]

3. De eodem.

Siccine Goudimelem tam nex inopina manebat?
Siccine Jesseae conticuere lyrae?
Funesti o thalami, tumulo quot conditis atro!
Quam tumuli multis ecce negatis humum!
Suffice mi lacrymas, Sali, flebile suffice carmen,
Totus ut immadeam fletibus et lacrymis.
Goudimel ille meus, meus (eheu!) Goudimel ille est
Occisus. Testes vos Arar et Rhodane,

Semineces vivosque, simul violenter utrisque
Absorptos visi plangere gurgitibus.
Sequana cum Ligeri flevit, flevitque Garumna;
Praecipue patrius flevit amara Dubis.
Quid querar? et me vox, et te Sali deficit unda,
Turbidulis Maeni mixta dolentis aquis.
Suffice lacrymas mihi Maene: sed omnis in ipso
Sicca etiam Rheno (proh!) tibi defit aqua.

[3. Auf denselben. Also ein so jäher Tod erwartete den Goudimel? Also es musste die Davidische Lyra verstummen? O blutige Hochzeit, wie viele deckst du mit dem dunkelen Grabe! Wie vielen versagst du sogar die Erde zum Grabhügel! Leihe mir Thränen, o Saale, leihe mir ein Trauerlied, damit ich mich ganz in Seufzer und Thränen bade: Er, mein, ach, mein Goudimel, er ist ermordet; Zeugen seid ihr, Saone und Rhone; ich habe gesehen, wie Halbtodte und Lebende, die gewaltsam von den Fluthen beider Flüsse verschlungen wurden, laut jammerten. Die Seine weinte und die Loire, es weinte die Garonne und vor allen weinte der heimathliche Doubs über das bittere Geschick. Was soll ich noch klagen? Mir gehen die Worte aus, dir, o Saale, die Wogen, die sich mit den unruhigen Wassern des trauernden Maines mischen. Leihe mir Thränen, o Main! aber, ach! alles Wasser fehlt dir, das selbst im Rheinstrom eingetrocknet ist.]

4. A. du Cros à P. de Melisse, sur la mort de C. Goudimel.

Pourquoi t'esbahis-tu, que malheureusement
On ait à Goudimel ainsi ravi la vie;
Veu que de nuire à nul il n'eut jamais envie
Honnorant la vertu, cheminant rondement?
Pourquoi demandes-tu, si c'est le payement
De ses divins labeurs pour l'ingrate patrie?
Oste de ton esprit, Melisse, je te prie,
Et cete question, et cet estonnement.
Voudrois-tu de sa mort cause plus suffisante
Que d'avoir esté bon, et de vie innocente?
S'il eust esté athée, idolatre, ou sans foi,
Traitre, meurtrier, voleur, perjure abominable;
Alors pourrois-tu bien, au regne ou tu nous voi',
Trouver cete mort rare, et fort esmerveillable.

[4. A. du Cros an Paul Melissus über den Tod des C. Goudimel. Warum wunderst du dich, dass man unglücklicherweise dem Goudimel so das Leben geraubt hat, da er doch niemals zu schaden jemandem Lust hatte, indem er die Tugend ehrte und ohne Wandel lebte? — Warum fragst du, ob dies der Lohn für seine göttlichen Arbeiten ist, die er dem undankbaren Vaterlande geleistet? Entferne aus deinem Geist, o Melissus, ich bitte dich, diese Frage sowohl, als auch das Erstaunen! — Möchtest du einen hinreichenderen Grund für seinen Tod wissen als den, gut und schuldlosen Lebens gewesen zu sein? — Ja, wenn er ein Gottesleugner, ein Götzendiener, ohne Glauben, ein Verräther, ein Mörder, ein Dieb, ein verabscheuungswürdiger Meineidleister gewesen wäre, dann könntest du wohl unter der Regierung, unter der du uns siehst, diesen Tod seltsam und sehr wunderbar finden.]

5. De interitu Claudii Goudimelis insignis musici.
Johan. Posthius.

Qui cygnos dulci superabat et Orphea cantu
Claudius, Eois notus et Hesperiis,
Heu facinus! praeceps Araris turbatus in undas
Insontem medio liquit in amne animam.
Fleverunt Nymphae, deflevit Apollo jacentem,
Fudit et haec multo carmina cum gemitu:
Hinc procul, o Musae, procul hinc fugiamus, alumnis
Gallia si nescit parcere saeva meis.

[5. Auf den Tod des berühmten Musikers Claudius Goudimel. Johann Posth. Er, der die Schwäne und den Orpheus durch seinen süssen Gesang übertraf, Claudius, berühmt im Osten und Westen, er wurde (o Unthat!) jählings in die Fluthen des Arar gestürzt und gab mitten im Strome seinen unschuldigen Geist auf. Es weinten die Nymphen, es beweinte Apollo den Todten und liess unter vielem Seufzen folgenden Gesang hören: Fern von hier, o Musen, fern von hier wollen wir fliehen, wenn das wilde Gallien meine Jünger nicht zu schonen versteht.]

6. Jo. Sarracenvs Charitensis.

Οὐχ ἕταροι, οὐ κηδεμόνες τόσον οὐ γενετῆρες
κώκυσαν πικρόν σοι, Γοδιμῆλε, δάκρυ,
ὅσσον τρεῖς αὐταὶ χάριτές τε καὶ ἐννέα μοῦσαι
ὧδε γὰρ ἁρμονίης τεκτοσύνῃ ἔθαλες
ἄνθεσι καὶ χαρίτων, μέγα σοι κλέος ὡς συνολέσθαι
καὶ μουσέων πασῶν καὶ χαρίτων κταμένῳ.

[6. Johannes Sarracenus Charitensis. Nicht deine Freunde, nicht deine Verwandten, nicht deine Eltern haben dir, o Goudimel, so viele bittre Thränen nachgeweint, wie die drei Charitinnen selbst und die neun Musen; denn so blühtest du durch die Kunst der Harmonie und die Schönheit der Charitinnen, dass mit deinem Tode ein grosser Ruhm aller Musen und Charitinnen mit zu Grunde ging.]

7. Ἄλλο.

Μὴ θάμβος, παροδῖτα, σ' ἕλῃ τοῦτον παρὰ τύμβον
ποικιλίην ἠχοῦντ' εὔποδος ἁρμονίης.
καὶ γὰρ σφῶν προπόλῳ Γοδιμήλῳ τῇδε ταφέντι
κεῖται ὁμοῦ μουσέων ἔνθα χοροστασίη.

[7. Ein Anderes. Lass dich kein Staunen ergreifen, Wandrer, an diesem Grabhügel, welcher von der Mannigfaltigkeit der schönbewegten Harmonien ertönt. Denn da ihr erster Diener Goudimel hier begraben ist, so liegt mit ihm hier im Grabe der Reigentanz der Musen.]

8. Acrostichis.

Combien est l'homme heureux' qui perdant cette vie
La trouve dans les cieus! combien doit s'esjouir
A qui Christ avec soy donne pour en jouir
Une vie tirant une gloire infinie!
De ce monde la rage et fureur ennemie
Envahit meschamment (o triste souvenir!)
Goudimel le divin qui nous faisoit ouir
Odes du grand David en celeste harmonie.
Vi, maugré le gosier venimeux et cruel
Du Lyon infernal, saint chantre Goudimel:
Je te voy maintenant dans l'Angelique bande
Mariant à la voix les louanges de Dieu.
Entre les bons tu vis en ce tenebreux lieu,
Leur laissant à jamais tes Psalmes pour offrande.
S. G. S.

[8. Akrostichon. Wie glücklich ist der Mensch, welcher dieses Leben verliert und es im Himmel wieder findet! Wie muss der sich freuen, welchem Christus bei sich (d. h. in Gemeinschaft mit ihm) ein Leben zu geniessen giebt, welches einen ewigen Ruhm mit sich führt. — Die Wuth und die feindliche Raserei dieser Welt überfällt tückisch (o traurige Erinnerung!) den göttlichen Goudimel, der uns die Gesänge des grossen David in himmlischen Harmonien hören liess. — Lebe, o heiliger Sänger Goudimel, trotz des giftigen und grausamen Rachens des höllischen Löwen (Lyon). Ich sehe dich jetzt in der Engel Schaar, indem du mit deinem Gesange das Lob Gottes vereinigst. Unter den Guten lebst du

an diesem dunkelen Orte, ihnen auf immer deine Psalmen als ein Opfer überlassend. S. G. S.]

Geschichte der Sangespflege und Sängervereine in der Stadt München.

(Nach Ernst von Destouches.)

Der Archivar und Chronist der Stadt München, Herr Ernst von Destouches, veröffentlichte als historische Festgabe zum zweiten deutschen Sänger-Bundes-Feste auf Einladung des Central-Ausschusses des Local-Festcomités eine »Geschichte der Sangespflege und Sängervereine in der Stadt München« *), die wir mit Erlaubniss des Herrn Verfassers im Auszuge hier mittheilen.

In dem Kranze deutscher Städte, in welchen die edle Kunst des Gesanges von je ein freundliches Heim, ja das volle Bürgerrecht genossen, ragt vor allen andern die Stadt München hervor, die Residenz der kunstbegeisterten Fürsten aus dem erlauchten wittelsbachischen Herrscherhause, die Hauptstadt des Bayerlandes, von dessen Bewohnern schon Lorenz von Westenrieder, der grosse Geschichtschreiber, sagt:

»Zu den vornehmsten Zügen im Charakter der Bayern gehört ihr ausgezeichneter Hang zur Musik. Soviel Tempel, wie in Bayern, hat Apollo vielleicht in keinem andern Lande von gleicher Grösse, denn bei allen Gymnasien, in allen Prälaturen wird Musik getrieben, und in Einöden, zwischen wilden Wäldern und Felsen, wie in den Concertsälen der Städte erschallt bei Gesang und Saitenspiel der Gemüther Volltönigkeit.«

Am Hofe der Bayernfürsten zu München, wie im Schoosse der kunstsinnigen Bevölkerung dieser Stadt hatte sich die Sangeskunst von je gleich liebevoller, begeisterter Pflege zu erfreuen. Sie war, wie die alten Chroniken und Handschriften aus den bayerischen Münstern beweisen, — seit den Zeiten Karl's des Grossen eine Lieblingsergötzung der bayerischen Herzoge, ja, von Heinrich dem Löwen, dem Gründer der Stadt München und seinem grossen Nachfolger Otto von Wittelsbach angefangen, durch volle sieben Jahrhunderte bis herauf zu dem jetzigen glorreichen Träger von Bayerns Königskrone, waren die bayerischen Fürsten fast ausnahmslos leidenschaftliche Verehrer und Förderer der Sangeskunst, und hochherzige Gönner und Schützer der Sänger; so Herzog Ludwig der Kelheimer (1183—1231) für den Minnesänger Wernher; Herzog Otto der Erlauchte (1231—1253), der von Reibot von Durne, vom Tanhäuser und von Meister Friedrich von Sonnenburg als Sängerfreund gepriesen wird; Herzog Ludwig der Strenge (1253—1294), dessen Lob Meister Rumelant sang; Herzog Heinrich von Niederbayern, (1255—1290) für den Sänger Boppo; Herzog Otto von Niederbayern († 1312) für den Sänger Frauenlob; die Herzoge Ernst und Wilhelm III. (1397—1438), unter deren Regierung die Münchener Ritterschaft dem aus Tyrol nach München gekommenen Sänger Oswald von Wolkenstein, dessen Minne der schönen Margaretha von Schwangau geweiht war, im Jahre 1423 in München ein grosses Fest veranstaltete. Nicht minder war Herzog Albert III. (1438—1460) ein leidenschaftlicher Verehrer der Musik, und besass derselbe solche musikalische Kunstfertigkeit, dass ihm — wie er von der Schwermuth über den grausamen Tod seiner geliebten Agnes Bernauer durch Musik wieder genesen war, — so auch an seinem Lebensabende die edle Tonkunst seine einzige Freude und Trösterin in so manchem Körper- und Seelenleiden blieb. Als grosser Musikfreund galt auch Herzog Albert IV. (1464—1508), welcher die bayerische Hofkapelle durch Berufung gefeierter Künstler schon berühmt zu machen begann. Sein Bruder aber vollends, Herzog Sigmund, der Erbauer der Münchener Frauenkirche, war so leidenschaftlich der Musik zugethan, dass von ihm die Chronisten erzählen: »Ihm war's wohl mit schönen Frawen, mit Singen und Saitenspiel; er hat allwey gute Cantores und Singer bei ihm.« Auf seinem Schlosse zu Menzing an der Würm lebte er, von Künstlern umgeben, fröhliche Tage, und ward selbst, von der Schönheit einer Kriegsmannstochter Pfadendorfer entflammt, Minnesänger, und sang ihr beim Spiel der Laute seine Gedichte vor. Eine Glanzperiode des musikalischen Lebens überhaupt, insbesondere aber der Sangeskunst am Münchener Hofe bildete die Regierungsperiode Herzogs Albert V. (1550—1579), welcher seine Instrumental- und Vocalkapelle durch Berufung der ausgezeichnetsten Künstler zur ersten und berühmtesten der Welt machte. Der Hauptantheil an diesem Ruhme der herzoglichen Hofkapelle gebührt allerdings dem grossen Orlando di Lasso, welcher als herzoglicher Hofkapellmeister von 1557—1594 in München wirkte, und hier nicht nur unsterbliche Compositionen schuf, die ihm schon von seinen Zeitgenossen die Bezeichnung »Fürst und Phönix der Musiker« erwarben, sondern welcher auch die herzogliche Hofkapelle, die damals meist aus italienischen Sängern bestand, zu eminenten Leistungen emporhob. Herzog Albert V. gründete auch eine eigene herzogliche Cantorei für Singknaben, als deren Lehrer gleichfalls Orlando di Lasso bestellt war. — Auch Herzog Wilhelm V. (1579—1598), war nicht nur selbst Künstler, sondern auch ein nimmermüder, freigebiger Spender, wo es galt, Musiker und Sänger zu unterstützen. Auch ihm war seine Kapelle sein Stolz und sein Ruhm, und die Stadt München darum unter der Regierung dieses kunstsinnigen Herzogs ein Sammelplatz der Künstler und Sänger aller Nationen. — Seines Nachfolgers, des grossen Kurfürsten Maximilian I. Regierungszeit füllte der unselige 30jährige Krieg aus, der die Künste des Friedens auf lange verscheuchte. Wenn aber auch unter den kriegerischen Zeitläuften am Münchener Hofe die Pflege der Musik und des Gesanges in den Hintergrund treten musste, ganz brauchte die liebliche Muse deshalb doch nicht aus dem Weichbilde der Stadt zu entfliehen, denn in der Bevölkerung Münchens fand sie gar manches freundliche Asyl; fast so lange als München steht, war ja die Sangespflege eine der fürnehmsten Sorgen der Münchener gewesen. War doch München eine von den Städten, welche, wie Nürnberg und Augsburg, Ulm und Regenburg, auch eine »Meistersängerschule« hatte. Und zu München war es, wo Hans Sachs, der Meistersängerkönig, der in dieser Stadt in den Jahren 1513 und 1514 als Geselle arbeitete, seinen »ersten Meistergesang« in dem schwierigen »langen Marsnerston« verfasste, wie er selbst noch an seinem Lebensabende einfach und rührend erzählt:

»Spiel, Trunkenheit und Buhlerei
und andere Thorheit mancherlei
ich mich in meiner Wanderschaft
entschlug, und war allein behafft
mit herzenlicher Lieb und Gunst
zu Meistergesang der löblichen Kunst. —
Und als ich meines Alters war
fast eben im zwanzigsten Jahr,
that ich mich erstlich untersteh'n
mit Gottes Hilfe an's Dichten zu geh'n,
zu München als man zählet zwar
fünfzehnhundert und vierzehn Jahr.«

Urkundliche Nachrichten haben wir ferner darüber, dass in den Pfarrschulen der Stadt München schon in den ersten Jahrhunderten der Singunterricht allgemein eingeführt gewesen ist; denn bereits im Jahre 1450 hatte Heinrich

*) Enthalten in der Fest-Zeitung des II. deutschen Sänger-Bundesfestes in München 1874. 4°. München, Franz'sche Buchdruckerei.

Zinngiesser auf sein Haus in der Burggasse eine Stiftung dotirt, gemäss welcher Singschüler, wenn das Sacrament zu Kranken getragen wurde, der schon früher gestifteten Procession vorsingen mussten. Und 14 Jahre später, am 6. December 1464 stiftete der Caplan der Niger-Messe am heil. Geistaltar in der Frauenkirche, Martin Eiseniggl, eine Ewiggilt von jährlich 4 Gulden auf drei Häusern für einen »ewig und täglich zu singenden Gesang ‚Salve Regina'«, welches vom Schulmeister und dem Cantor und den gewöhnlichen Gesangsschülern zu St. Peter auf dem Chor dieser Kirche gesungen werden sollte. Auch in der »Poetenschul« zu München, welche, wie allenthalben in Deutschland, nach dem Erwachen der classischen Literatur auch in dieser Stadt entstanden war, und sich auf Unser Frauen Freithof befand, wurde Gesang betrieben; in erhöhtem Grade aber in den »Jesuitenschulen«, welche im 16. Jahrhundert die Poetenschule zu verdrängen wussten. In der Neuhausergasse befand sich ferner, von Herzog Albert V. i. J. 1574, also gerade vor 300 Jahren gegründet, das Seminar für arme Studirende, von der am Seminar gelegenen Kirche, welche zu Ehren St. Gregor's eingeweiht worden, »Gregori-Haus« genannt, das jetzige »Holland'sche Erziehungsinstitut«. Jeder Zögling, der eintreten wollte, musste schon einer Gattung Musik kundig sein oder sie erlernen und auf dem Chor bei den Jesuiten, dann bei der marianischen Bruderschaft singen, und nachmals auch am Operntheater als Sänger mitwirken.

Dass München im Mittelalter auch des Volksgesanges nicht entbehrt hatte, steht gleichfalls unzweifelhaft fest. Das deutsche Volk hatte ja schon beim Dienste seiner alten Götter den Gesang geübt, und war die Sangeslust so mit dem Leben verwachsen, dass ein Heidenapostel erst Gehör finden konnte, als er die Lehre vom Friedekind Gottes singend zu verkünden begann. Der Cyklus des Kirchenjahres bot, wie allenthalben, so auch in München, der Sangeslust hinreichenden Stoff. Vorerst die Weihnachtszeit, wo die Kinder und die armen Studentlein singend vor den Häusern und Thüren standen; dann das Fest der heiligen drei Könige, wo die Sternbuben mit den Wahrzeichen der heiligen Magier kamen; die Oster- und die Pfingstzeit. Das Klöpflesnachtansingen setzte sich bis in das gegenwärtige Jahrhundert hinein fort, wo es, in den Zwanziger Jahren, wiederholt durch Verordnungen verboten worden ist.

Vor Allem aber wurde der eigentliche »Kirchengesang« aufs Fleissigste gepflegt, indem sowohl die Bevölkerung selbst den kirchlichen Ceremonien mit Gesang anwohnte, als auch eigenes Singpersonal auf den Kirchenchören unterhalten wurde. Als integrirender Bestandtheil hoher Kirchenfeste kamen gegen Ende des 16. Jahrhunderts die »Jesuitenspiele« auf, bei welchen die Einflechtung von Chormusik üblich war. Eine der merkwürdigsten Vorstellungen dieser Art war jene, welche am 7. Juli 1597 zur Feier der Einweihung der Michaelskirche und des Jesuitencollegiums auf dem freien Platze vor dieser Kirche stattfand. Sie führte den Titel: »Triumph und Freudenfest zur Ehre des hl. Erzengels Michael«, war von Victorin, dem Chor-Regenten von St. Michael componirt, und wirkten hierbei ausser den Hauptacteurs 900 Choristen mit. Wenn man in Betracht zieht, dass München damals nur eine Einwohnerzahl von 20,000 Seelen hatte und gleichwohl ein so grosses Contingent Sangeskundiger stellen konnte, so mag jenes »erste Musikfest in München« zugleich als Beweis dienen, wie allgemein die Pflege des Gesanges in der Stadt München schon im 16. Jahrhundert gewesen sein muss.

Neuerdings in Aufnahme gelangte die Pflege der Musik und des Gesanges am Münchener Hofe, als der Kurfürst Ferdinand Maria sich im Jahre 1652 mit der Prinzessin Henriette Adelheid von Savoyen vermählte. Die junge Kurfürstin, welche selbst vortrefflich musikalisch gebildet und eine gute Sängerin, Harfen- und Lautenspielerin war, wusste ihren Gemahl zu bestimmen, musikalisch-dramatische Darstellungen an seinem Hofe zur Aufführung bringen zu lassen, und so verdankt die Stadt München dieser Fürstin die Einführung der Oper, indem schon im Jahre 1654 das erste drama per musica: »La Ninfa ritrosa« auf dem damals im Herkulessaale der churfürstlichen Residenz errichteten Theater zur Aufführung kam.*) Noch im selben Jahre wurde auf Befehl des Kurfürsten durch den italienischen Baumeister Franz Santurini mit Erbauung eines eigenen Opernhauses begonnen und zwar hinter der Salvatorkirche und dem daranstossenden Frauen-Freithof, wo sich früher ein Getreidespeicher, dann der grosse Falkenhof befunden hatte. Schon im Jahre 1657 wurde nachweisbar dort die erste Oper »Oronte«**) zumeist mit italienischen Sangeskräften aufgeführt, welche in der Folge mit grossen Kosten für die Opernaufführungen in diesem Theater verschrieben wurden. So waren von 1654—1679 bei der Oper in München 46 italienische Sänger ständig, eine ebenso grosse Zahl vorübergehend in Diensten. — Auch unter Kurfürst Max Emanuel (1679—1726) feierte die Kunst glänzende Triumphe am Münchener Hofe, welchen der prachtliebende Fürst zum Sammelplatz der berühmtesten Künstler jener Tage durch verschwenderische Freigebigkeit zu machen verstand. Doch folgte den glänzenden Zeiten, deren sich das Opernwesen seither in München zu erfreuen gehabt, bald eine traurige Leere: zuerst 1692, als Max Emanuel nach Brüssel zur Uebernahme der Statthalterschaft der spanischen Niederlande sich begeben und einen grossen Theil der Hofkapelle mitgenommen hatte, und dann nach der entscheidenden Schlacht bei Höchstädt im Jahre 1704, als Max Emanuel gezwungen war, aus seinem Lande zu flüchten, worauf von der kaiserlichen Administration die Hofkapelle gänzlich aufgelöst wurde, die seit 150 Jahren den Thron der Bayernfürsten mit Glanz umgeben und durch ihre künstlerischen Leistungen die Bewunderung der Welt auf sich gezogen hatte. Als aber der Kurfürst nach zehnjähriger Verbannung im Jahre 1715 wieder in sein Land und seine getreue Stadt München zurückgekehrt war, da kehrte mit ihm die alte Pracht und Herrlichkeit der Hoffeste wieder, und behauptete auch die Oper bald wieder ihre frühere hervorragende Stellung. Im Jahre 1723 gelangte die Oper »Griselda«***) zur Aufführung, wobei die gefeiertste Sängerin jener Tage, Faustina Bordoni, die Titelrolle sang. — Nicht minder florirte die Münchener Oper unter dem Kurfürsten, nachmaligen römischen Kaiser Carl Albrecht VII. (1726—1745), welcher von gleicher Vorliebe für Musik und Theater, wie seine Vorgänger beseelt war. In der 1728 zur Aufführung gelangten Oper »Nicomedes« (Text von dem Hofpoeten Lalli, Musik von Torri) sang der berühmte Carlo Broschi, genannt Farinelli, die Titelrolle. In der Oper »Ippolito« (Text von Lalli, Musik von Torri), wurde die Titelrolle von dem berühmten Contrealt Carestini, die Partie der Aricia aber von einem guten Münchener Kind unter dem Namen »Signora Rosa Bavarese« (eigentlich Rosa Maria Schwarzmann) gesungen. — Auch Kurfürst Max Joseph III. war ein leidenschaftlicher Verehrer der Musik, der sowohl der Kammermusik, als insbesondere der Oper die grösste Sorge und Pflege zuwendete, und für letztere im Jahre 1751 durch den Hofban-

*) Dichter und Componist unbekannt. Man vergl. Rudhart: Geschichte der Oper am Hofe zu München. I. (Freising 1865. 8°.) S. 29. *D. Red.*

**) l'Oronte, Dramma per Musica rappresentato alle Serenissime Altezze Elettorali di Baviera. — In Monaco, senza Stampatore. 1657 in 4°, di *Giorgio Jacopo Alcaino.* (Musik von Joh. Caspar Kerl.) Vergl. ebendas. S. 38. *D. Red.*

***) Griselda, Dramma per Musica. Poesia di Apostolo Zeno, Veneziano. (Musik von P. Torri.) Vergl. ebendas. S. 108. *D. Red.*

meister Franz von Couvillier ein mit seiner Residenz in Verbindung stehendes Opernhaus erbauen liess (jetziges »Residenztheater«), dessen Eröffnung am 12. October 1753 mit Metastasio's »Catone in Utica«, Musik von Ferrandini, stattfand, und das fortan ausschiesslich für die Aufführung der grossen Carnevalsopern, welche jeden Montag bei freiem Eintritte statt hatten, dann für die Vorstellungen bei Hoffestlichkeiten bestimmt blieb. 1773 wurde Gluck's »Orpheus« mit dem Contraltisten Guadagni in der Titelrolle, der Giudetta Lodi als Eurydice und dem Sopran-Castraten Carlo Moschini als Amor zum ersten Male aufgeführt. 1775 kam W. A. Mozert's »La finta Giardiniera« unter des jugendlichen Componisten eigener Direction mit ausserordentlichem Beifalle zur Aufführung.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Der Stern'sche Gesangverein unter Julius Stockhausen's Leitung wird in kommender Saison den »Elias« (mit Frau Joachim und Hrn. Hill), ferner den »Messias« und am 18. Januar 1875 das »Triumphlied« von *Brahms* und »Faust« von *Schumann*, dritte Abtheilung, zu Ostern 1875 schliesslich die »Matthäuspassion« aufführen und zwar liegt es in der Absicht der Direction, die Aufführungen alle zu wiederholen, um auch den Nichtabonnenten die Möglichkeit zu bieten, denselben beiwohnen zu können. — *Friedrich Kiel's* Oratorium »Christus« wird im Laufe dieses Winters in Dresden (Rietz), Leipzig (Riedel), Braunschweig (Abt), Danzig (Collin), Stettin (Dr. Lorenz) und Rostock (von Roda) zur Aufführung gelangen.

✱ **Leipzig.** Am Abend des 20. Octobers beging der Musikverein »Euterpe« die Feier seines 50jährigen Bestehens. Eröffnet wurde dieselbe durch *Beethoven's* Ouvertüre »Zur Weihe des Hauses«, dieser folgte ein von Aug. Schrader verfasster und von Frl. A. Suhrlend gesprochener Festprolog; ferner Chor aus dem Alexanderfest von *G. F. Händel*; Arie aus »Faust« von *L. Spohr*, vorgetragen von Herrn Gura; Ouvertüre, Scherzo und Finale von *Rob. Schumann*, und endlich zum Schluss Lieder mit Pianofortebegleitung von *Hugo Brückler*, vorgetragen von Herrn Gura. — Es dürfte unseren geehrten Lesern jedenfalls willkommen sein, einige nähere Notizen über die Geschichte dieses so schicksalreichen und namentlich allen neueren Erscheinungen auf musikalischem Gebiete allezeit förderlich gewesenen Concertinstitutes zu hören, welche wir einem zuverlässigen Artikel eines Leipziger Localblattes entnehmen. Es lautet da: »Die Entstehung des Musikvereins »Euterpe« datirt vom Jahre 1824, wo mehrere junge Leute, theils Musiker von Fach, theils Dilettanten, zusammentraten, um in den Winterabenden Uebungen im Orchesterzusammenspiel zu veranstalten. Diese als Stifter des Vereins anzusehenden Männer waren Franz Wilhelm Kretzschmar, Karl Friedrich Folck, Friedrich Robert Sipp, Karl August Sommerfeld, Karl Eduard Rosenkranz und Eduard Hermsdorf. Sie kamen zuerst in der Wohnung des Herrn Sipp zusammen, der überhaupt in der ersten Zeit als Dirigent fungirte, sahen sich jedoch bald genöthigt, auf eine geräumigere Localität Bedacht zu nehmen. Im Winter 1826 hielt der neu und eigentlich jetzt erst fest constituirte Verein, an dessen Spitze als Organisator und administrativer Leiter Herr Hermsdorf getreten war, seine Versammlungen im Saale des Cafetier Sorge in der Windmühlenstrasse, wobei sich ein kleiner Kreis von Zuhörern einfand, der, dieselben Beiträge wie die ausübenden Musiker beisteuernd, nach und nach immer mehr sich vergrösserte. Man ging 1828 in den Saal der »Grünen Linde« über und legte sich den Namen »Euterpe« bei. Im nächsten Winter, von Michaelis 1829 an, traten wesentliche Aenderungen in den bisher bestandenen Einrichtungen ein. Erstens siedelte man in den Saal des Peterschiessgrabens über, zweitens wurden nun die Aufführungen durch Proben vorbereitet und durch einen speciell hierzu erwählten Musikdirector (den nachmaligen Hoforganisten Reichardt in Altenburg) geleitet; drittens erhob man officiell von den zu ziemlich bedeutender Anzahl angewachsenen Zuhörern einen geringen Beitrag zum Kostenaufwand. Der bis dahin verfolgte Zweck gemeinschaftlicher Uebung unter einander erweiterte sich also seit dieser Zeit zu gemeinschaftlicher Uebung vor Zuhörern: der Uebungsverein hatte sich zum Concertverein umgestaltet. Als solcher hielt er seine Aufführungen vom Jahre 1832 an im Saale der Schneiderinnung am Thomaskirchhofe, vom Jahre 1835 an im Saale des (alten) »Hôtel de Pologne«, vom December 1858 an im Saale der Buchhändlerbörse. Nur in einigen Wintern seit 1858 hat der nach Vergrösserung strebende Verein die Centralhalle und das alte Stadttheater zu seinen Aufführungen benutzt. Seit 1858 ist der Musikerverein als solcher nicht mehr vorhanden. Aus diesem Orchester- oder Concertverein ward ein von einem Directorium auf eigenes Risico geleitetes Concertunternehmen, an dessen Spitze zuletzt Hofrath Kleinschmidt stand, nach dem Kriege aber bis heute Commercienrath Blüthner trat.« — Es folgt nun die chronologische Aufzählung sämmtlicher an den Euterpeconcerten angestellt gewesenen Musikdirectoren: 1829—31 Reichardt; 1831—38 Christian Gottlieb Müller (der Vater Richard Müller's, des jetzigen Dirigenten des akademischen Gesangvereins »Arion«); 1838—42 J. J. H. Verhulst; 1842—43 Schmiedtgen, Chr. G. Müller; 1843—44 G. von Alvensleben; 1844—45 J. Netzer; 1845—46 F. W. Meyer; 1846—47 J. Ch. Lobe; 1848—49 J. Netzer; 1849—55 A. T. Riccius; 1855—59 Dr. H. Langer; 1858 J. v. Bernuth; 1860—62 Hans v. Bronsart; 1862—64 A. Blassmann; 1864—67 J. v. Bernuth; 1867—88 S. Jadassohn. Der gegenwärtige Kapellmeister ist Herr Alfred Volkland. — Auch wir schliessen uns der Finalrede jenes Artikels gern an, in welchem es heisst: »Beim Eintritt in die Jubelsaison, in das zweite halbe Tausend Concerte rufen auch wir der »Euterpe« von Herzen unsere Glückwünsche zu, denn war es mit der Kunst, der edlen ‚Frau Musica' wahrhaft gut meint, wird sich über das allmälige schöne Emporblühen eines solchen Vereines zur Pflege classischer und gediegener (??) moderner Musik nur freuen können und das Nebeneinanderbestehen beider hiesiger Concertinstitute ebenso natürlich als berechtigt finden.«

Im dritten Gewandhausconcerte, Donnerstag den 22. October, bekamen wir zu hören: Symphonie (Nr. 3, C-moll) von *L. Spohr*; Arie mit obligater Trompete aus »Samson« von *G. F. Händel*, gesungen von Frau Dr. Peschka-Leutner (die obligate Trompete vorgetragen von Herrn Weinschenk); Concert (erster Satz) für Violoncell von *B. Molique*, vorgetragen von Herrn Carl Schröder (Mitglied des Orchesters); ferner die schon am 28. September in dem Concerte zum Besten der Abgebrannten in Meiningen vorgeführten, von C. Reinecke instrumentirten Bilder aus Osten von *Rob. Schumann*; zwei Lieder mit Pianoforte von *Adolf Jensen* und Serenade (Nr. 3, D-moll) für Streich-Orchester und obligates Violoncell von *Robert Volkmann* (zum ersten Male). Frau Peschka-Leutner und Herr Weinschenk wetteiferten, es in den figurirten Stellen einander an Virtuosität und Sauberkeit der Ausführung voraus zu thun; in der That gebührt genanntem Herrn vollste Anerkennung für die grosse Decenz, mit welcher er, trotz seines sehr hochgelegenen, schwierigen Partes, der Sängerin secundirte. Herr Schröder, welcher an Stelle des erkrankten Herrn Hegar (des bisherigen Solo-Violoncellisten) dauernd engagirt ist, wusste sich durch sein solides, elegantes Spiel bei dem Publikum vortheilhaft zu introduciren. *Volkmann's* Serenade, eine von magyarischen Elementen stark durchsetzte, charakteristische Pièce (deren Originalität jedoch hin und wieder an Absonderlichkeit streift), hatte direct vor Mozart's Zauberflöten-Ouvertüre nicht den schicklichsten Platz, denn die reciproke Wirkung der letzteren musste für erstere selbstverständlich eine benachtheiligende sein.

Auch Herr Impresario Hofmann veranstaltete am 31. October im Saale des Gewandhauses ein Concert (quasi das Entrée seiner neuen Concert-Rundreise). An der Spitze seines diesmaligen Unternehmens stehen als empfehlende Devise die Namen des berühmten schwedischen Damenquartettes. Weitere Betheiligte sind: Herr Paul Klengel (Violinist), Herr Louis Maas (Pianist; von den öffentlichen Conservatoriumprüfungen her noch vortheilhaft bekannt) und Herr Leopold Grützmacher, Kammer-Virtuos (Violoncellist). Herr Hofmann erwirbt sich durch seine Concerte das doppelte Verdienst, junge Talente in die Welt einzuführen und denselben zugleich Gelegenheit zu bieten, sich Routine im Oeffentlichspiel anzueignen. **.

✱ **Leipzig.** Die tiefere Orchesterstimmung wird nun auch in Leipzig und zwar sowohl im Theater- wie im Concertorchester eingeführt werden. Die Kosten für die in Folge dessen neu zu beschaffenden Blas-Instrumente belaufen sich auf 3888 Thlr.

✱ **Leipzig.** Die »Weim. Ztg.« schreibt: »Der Leipziger Stadtrath beschäftigt sich bekanntlich mit der Frage, ob bei Beendigung des jetzigen Pachtvertrages mit Herrn F. Haase die beiden Stadttheater auf Rechnung der Stadt zu verwalten seien. Er glaubt jedoch diese Frage nur lösen zu können unter Mitwirkung sachverständiger Männer, welche die Angelegenheit vom künstlerischen, vom praktisch-geschäftlichen und finanziellen Standpunkt aus zu erwägen hätten, und hat, wie wir hören, die Herren General-Intendant Frhrn. von Loën, General-Intendant a. D. Eduard Devrient, Geb. Hofrath Dr. G. Freytag, Dr. W. Buchholz, Theaterkritiker und Opernregisseur Seidel, letztere Beide in Leipzig, gebeten, ihm berathend zur Seite stehen zu wollen.«

✱ **Wien.** Die für die kommende Saison bestimmten Novitäten des Hofoperntheaters werden sein: *Gluck's* im neuen Opernhause noch nicht gegebene »Iphigenie in Aulis« in folgender Be-

setzung: Agamemnon, Hr. Beck; Klytämnestra, Frau Dustmann; Iphigenia, Frl. Dillner; Achilles, Herr Labatt; Priesterin, Fräul. Siegstädt; ferner »Die Königin von Saba« von *Goldmark*, »Der Arzt wider Willen« von *Gounod*, »Tristan und Isolde« von *Wagner*, welche sämmtlich zum erstenmale gegeben werden, und endlich *Verdi's* »Traviata« in deutscher Sprache.

* Auszeichnungen:

Dem Cantor Dr. Albert Thierfelder zu Brandenburg a. H. ist das Prädicat »Königlicher Musik-Director« beigelegt worden.

* Todesfälle:

Zu Endenich bei Bonn † am 15. October der bekannte Opernsänger Theodor Formes, der lange Jahre hindurch Mitglied des kgl. Operntheaters in Berlin war.

Zu Paris † der Pianist und Componist T. D. A. Telfsen im Alter von 52 Jahren. Er ist in Norwegen geboren und kam in seinem 20. Jahre nach Paris.

Zu Kassel † am 13. Oct. der Intendant der dortigen Hofbühne, Kammerherr Baron von Carlshausen.

Zu Pirna † am 5. Oct. der Hofmusikalienhändler Bernhard Friedel aus Dresden.

Zu Gran † der Professor der Compositionslehre am Pester Conservatorium, Victor Felgler.

Zu Mailand † im 43. Lebensjahre der Componist Antonio Bau r.

Zu Florenz † am 7. Oct. Maestro Vincenzo Capecelatro, »elegante compositore di musica da camera e direttore onorario della musica di Corte alla Real Casa di Napoli«.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Arpa. Bologna. Nr. 5. *Sangiorgi:* Filippo Patierno. — Notizie varie.

L'Art musical. Nr. 42. *M. de Thémines:* L'Opéra il y a cent ans. — *G. Escudier:* Ouverture du Théâtre-Italien: Lucrezia Borgia, Mme. Adelina Patti dans les Huguenots. — *Gaston Vassy:* L'incendie de la fabrique de pianos de M. Philippe Herz. — *G. Stradina:* Vieux Carnet. IV.

The Athenaeum. Nr. 2451. The Leeds festival.

The Choir. London. Nr. 411. Dr. Stainer on the progressive character of Church Music. — Leeds festival. — Liverpool musical festival. (Contin.) — *Geo. Atkins:* Organ questions.

La Chronique musicale. Dir. Arthur Heulhard. Nr. 32. *R. de St.-Arroman:* Les travaux du Nouvel Opéra. — *H. Lavoix fils:* La musique dans l'Ymagerie du Moyen âge. (Contin.) — *O. Le Trioux:* Les joyeusetés d'un catalogue. (Avec illustration: Le Joueur de Harpo-Lyre 1829.) — Dr. *V. Burq:* De la gymnastique pulmonaire contre la phthisie. (Contin.) — *Th. de Lajarte:* Introduction du Trombone dans l'orchestre de l'Opéra. — Bibliographie (L'art lyrique par Delle Sedie; Art moderne du Piano par Marmontel; Traité d'instrumentation appliqué aux orchestres d'instruments à vent par Léon Dethou; De l'avenir des théories musicales par Anatole Loquin).

Dwight's Journal of Music. Boston. Nr. 13. *H. W.:* The Oberammergau Passion Play in 1874. (Concl.) — *W. S. B. Mathews:* Beethoven and the Sonata Form. — *Henry C. Lunn:* The London musical season. — The religion of music. (Concl.)

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 43. Recensionen. — Berichte.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 42. *M. Roeder:* Le quattro stagioni di Haydn e la musica descrittiva. (Contin.)

Le Guide musical. Nr. 43. Richard Wagner et la »Neuvième«. (Suite et fin.)

I Lunedì d'un dilettante. Nr. 36. *Giulio Roberti:* I Cori nei teatri d'Italia. (Contin.) — *Filippo Filippi:* Giuseppe Haydn brani e chiose della Monografia di Giuseppe Carpani 1812. (Contin.)

Le Ménestrel. Paris. Nr. 46. *Rich. Wagner:* Mes souvenirs de Spontini. II. — *Ern. David:* Vocalistes et virtuoses. Mme. Todi. II—V.

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 40. Donizetti. (Statua del prof. Strazza. Illustr.) — Notizie varie.

Musik-Zeitung, Allgemeine Deutsche. Nr. 29. *Herzog:* Musikalische Briefe. Ueber die Bildung »gemischter« Gesangvereine in kleinen Städten. — *J. Alsleben:* Geschichte des deutschen Liedes. (Schl.) — *Elise Polko:* Von der Gesangskunst in und ausser dem Hause. Skizzenblätter. 2. Das letzte Asyl einer berühmten Künstlerin. — Kritik. *L. Köhler:* Adolf Henselt und seine neue Bearbeitung Weber'scher Klavierkompositionen. — Nr. 30. Ueber die Entstehung des griechischen Theaters. — *Elise Polko:* Von der Gesangskunst in und ausser dem Hause. Skizzenblätter. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 43. *Jost van der Lüchten:* Ueber den Abt Vogler. Nach Aufzeichnungen von Zeitgenossen mitgetheilt. — Recensionen.

The Orchestra. London. Nr. 3. Wieck's visit to Beethoven. — The Gloucester festival. — Reviews (Weber's Cantata »The Praise of Jehovah«). — Balfe's statue.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 41. *F.-J. Fétis:* Le quatrième volume de l'Histoire générale de la musique. Livre XI. Suite. — *H. Lavoix fils:* Le Chant et les chanteurs en 1723, d'après Pierfrancesco Tosi.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 45. *Ed. Hanslick:* Von der Oper. (Neue fr. Pr.) — Nr. 46. Wiedereröffnung der Komischen Oper in Wien. — Neue Instructionen für die Directoren der k. k. Hoftheater in Wien. — Nr. 47. Das Walther-Fest in Layen. — Die Familie Patti. — Nr. 48. Ein unterirdischer Musentempel (Grand Opera House in New-York).

Standard, The musical. Nr. 533. *J. Powell Metcalfe:* On the Organization of Diocesan choral festivals. — Dr. *Stainer:* On the progressive character of Church Music. — Reviews.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 42. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 18. — Kritik (Fr. Hegar, Concert für die Violine Op. 3). — Ein ungedruckter Brief Meyerbeer's. — Nr. 43. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 19. — Kritik (Fr. Hegar, Concert für die Violine Op. 3, von A. Tottmann besprochen). — Biograpisches. Dr. Franz Witt und der Umschwung der kathol. Kirchenmusik in den letzten acht Jahren. (Forts.) — Kritiken.

Zeitschrift, Neue für Musik. Nr. 42. *Rud. Benfey:* Blüthen und Früchte, gesammelt auf den Tonkünstlerversammlungen von 1861—1872. (Schl.) — Gustav Engel's Werk »Die Consonanten der deutschen Sprache« und das Unterrichtsmaterial des Sologesanges an der kgl. Musikschule in München. (Schl.) — Kritik (Kothe's Abriss der Musikgeschichte; Schuberth Op. 43). — Nr. 43. Die Theorie der Klangfarbe von Helmholtz vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet. — Recensionen.

Europa. Nr. 38. 39. Die Pariser Theater in der Revolution. — Die Bruderschaft der Pfeifer im Elsass.

Neue freie Presse. Nr. 3647. 21/10. *Ed. Hanslick:* Komische Oper: »Der Waffenschmied«, »Das Glöckchen des Eremiten«. Hofoperntheater: »Der schwarze Domino«.

Deutsche Rundschau, von Julius Rodenberg. Berlin. 1. Heft. 1. Oct. 1874. *Eduard Hanslick:* Wiener Chronik. — *Louis Ehlert:* Richard Wagner's Tristan und Isolde.

Sitzungsberichte der philos.-philol. u. histor. Classe der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften zu München. 4. Heft. 1873. *Hofmann:* Bruchstücke eines altfranz. Liederbuches (Chansonnier) mit Noten aus dem 13. Jahrh.

Deutscher Sprachwart. 8. Bd. Nr. 19. *H. v. Wolzogen:* »Weia Waga« oder: Wie deutsche Philologen deutsche Dichter beurtheilen.

Zeitschrift f. d. gesammte luther. Theologie u. Kirche. 35. Jhrg. 4. Q.-Heft. *Krummel:* Das Oberammergauer Passionsspiel.

Kritiken erschienen über:

Chappell, History of Music. Vol. I. (Aus Pall Mall Gazette in Dwight's Journal of music. Vol. 34 Nr. 12; The musical Standard Nr. 529, 530; The musical Times Nr. 380.)

Delle Sedie, E., L'art lyrique, traité complet de chant et de déclamation lyrique. (Von *Oscar Comettant:* L'art musical Nr. 41; von *Henry Cohen:* La Chronique musicale Nr. 32.)

Dethou, Léon, Traité d'instrumentation appliqué aux orchestres d'instruments à vent. (Von *Henry Cohen:* La Chronique musicale Nr. 32.)

Engel, G., Die Consonanten der deutschen Sprache. (Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. 41. 42.)

Fürstenau, M., Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen. (Neue Berliner Musikztg. Nr. 38.)

Hiller, Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Von *R. E. Reusch:* Theol. Literaturbl. 9, 20.)

Kothe, Bernh., Abriss der Musikgeschichte. (Von *A. Maczewski:* Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. 42.)

Loquin, Anatole, De l'avenir des théories musicales. (Von *V. M.:* La Chronique musicale Nr. 32.)

Marmontel, Art moderne du Piano. (Von *Henry Cohen:* L'art musical Nr. 41 u. La Chronique musicale Nr. 32.)

Meinardus, L., Ein Jugendleben. (Von *Max Ehrenfried:* Neue Berliner Musikzeitung Nr. 38. 39.)

Reissmann, Aug., Franz Schubert. (Von *Heinr. Dorn:* Neue Berliner Musikzeitung Nr. 41 aus der Spener. Ztg.)

Tiersch, O., Elementarbuch der musikal. Harmonie- und Modulationslehre. (Lit. Centralblatt, Nr. 39; Echo, Nr. 39.)

ANZEIGER.

[184]

Für Concertinstitute.

Mendelssohn's Werke.

Anfang November erscheint:

Ouverture zur Oper: die Hochzeit des Camacho. Op. 10. in E.

Partitur 3 Mark 30 Pf. Stimmen 4 Mark 20 Pf.

Diese Ouverture, welche bisher nur im Arrangement für Pianoforte bekannt war und jetzt zum ersten Male in Partitur und Orchesterstimmen veröffentlicht wird, ist ein Jugendwerk Mendelssohns vom Jahre 1825, dem freilich schon im nächsten Jahre die zum Sommernachtstraum folgte; sie stammt folglich aus einer Periode des Componisten, in welcher er mit Riesenschritten vollendeter Meisterschaft entgegenging und sie darf daher in ihrer Originalgestalt in einer Gesammtausgabe seiner Werke nicht fehlen. Durch ihre überaus heiter-festliche Stimmung, durch die frischen charakteristischen Motive und eine glänzende Instrumentirung kann sie auf allgemeinen Beifall Anspruch machen und wird allen Concertinstituten eine willkommene Erscheinung sein.

Leipzig, d. 18. October 1874.

Breitkopf & Härtel.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[182]

20 Kinderlieder

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von

Wilhelm Taubert.

Op. 138. u. Op. 148.

Blau cartonnirt. Kl. 4. 1 Thlr.

Früher erschienen:

Reinecke, C., 35 Kinderlieder. (Op. 37. 63. 75. 96.) Mit einem Titelbl. von L. Richter. Blau cart. Kl. 4. 1 Thlr.

Schumann, R., Liederalbum f. die Jugend. (Op. 79.) Mit einem Titelbl. v. L. Richter. Eleg. geb. Kl. 4. 2 Thlr.

---

[183]

Nova Nr. 6

von

Friedrich Schreiber,

k. k. Hof-Kunst- und Musikalien-Handlung in Wien

(vormals **C. A. Spina**).

Achenbach, Charles, Op. 114. Marche sur le thème Rule Britannia pour Piano. 10 Ngr.

—— Op. 115. Farewell and Welcome, grand Valse p. Piano. 15 Ngr.

Brüll, I., Op. 13. Drei Clavierstücke. Nr. 1. Schlummerlied. 7½ Ngr. Nr. 2. Saltarello. 12½ Ngr. Nr. 3. Romanze. 10 Ngr.

Czerny, C., Künstlerbahn des Pianisten vom ersten Anfange bis zur höheren Virtuosität. Ausgewählte, revidirte, in systematischer Ordnung zusammengestellte und bezeichnete Ausgabe von dessen Etuden and Uebungsstücken. Redigirt von L. Köhler. VI. Abth. Die Kunst der Fingerfertigkeit. Complet 2 Thlr. 20 Ngr.

—— do. einzeln Heft 1, 2, 3 à 27½ Ngr.

Fahrbach, J., Op. 77. Steierische Jodler für zwei Flöten. 12½ Ngr.

Fahrbach, Philipp sen., Op. 308. Gut Wienerisch, Walzer f. Piano. 15 Ngr.

Förster, A., Op. 16. Drei Tonstücke für Piano. Nr. 1. Serenade. 10 Ngr. Nr. 2. Tanz-Improvisation. 10 Ngr. Nr. 3. Spielmanns Ständchen. 7½ Ngr.

Hertz, Th. von, Op. 64. Walzer für Piano. 10 Ngr.

Köhler, L., Op. 240. Melodien-Freuden, unschwere Clavierstücke ohne Octavenspannung über beliebte Motive zur Uebung wie zum gesellschaftlichen Vortrag. Nr. 26. Mein Stern, von H. Cooper. Nr. 27. Thüringisches Volkslied. Nr. 28. Freudvoll und leidvoll, von J. F. Reichardt. Nr. 29. In der Magyarenschenke (Ungarisches Lied). Nr. 30. Lorley (Volkslied) von F. Silcher. Nr. 31. Lob der Thränen, von F. Schubert, à 7½ Ngr.

Malling, J., Weihnachten. 10 Lieder für des Kindes schönstes Fest, ein- oder auch zweistimmig mit Piano oder auch für Piano allein. 12½ Ngr.

Marchesi, Mathilde C., Op. 16. Etude d'agilité pour voix de Soprano. Variations sur un thème de S. Marchesi. 10 Ngr.

Nottebohm, G., Thematisches Verzeichniss der im Drucke erschienenen Werke von Franz Schubert. Gr. 8⁰. Netto 3 Thlr. 10 Ngr.

Oberthür, Charles, Op. 209. Sur la glace (Auf dem Eise). Illustration pour Piano. 22½ Ngr.

Pathe, C. E., Op. 187. Die Rose im Thale. Phantasie-Idylle f. Piano. 12½ Ngr.

—— Op. 223. Goldglöckchen. Salon-Polka für Piano. 12½ Ngr.

Rader, R., Lieder aus Kärnthen für fünfstimmigen Männerchor. Heft V. Partitur und Stimmen 20 Ngr.

Remy, W. A., Op. 4. Vier Gesänge für eine Altstimme mit Piano. (Nr. 1. Mit deinen blauen Augen. Nr. 2. Der Asra. Nr. 3. Das todte Herz. Nr. 4. Der alte Garten.) 20 Ngr.

—— Op. 13. Zwei Lieder für eine Mezzo-Sopranstimme mit Piano. (Nun die Schatten dunkeln. Vöglein, wohin so schnell?) 12½ Ngr.

Roth, F., Op. 159. Mamsel Schwindelmeier, Polka française f. Piano. 7½ Ngr.

—— Op. 161. Marietta, Polka-Mazurka für Piano. 7½ Ngr.

Rothschild, la Barone W. de, Répondez-moi! (Gib Antwort mir!) Romance, Paroles de Gotfroy. (Deutsch von Richard Genée.) 10 Ngr.

Schachner, J. R., Op. 39. Charakterbilder für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder des Harmonium. Nr. 1. Die Lerche. 25 Ngr. Nr. 2. Alt-Assyrisch. 25 Ngr. Nr. 3. Warnung, von H. Lingg. 20 Ngr. Nr. 4. Fahrender Schüler-Psalterium, Gedicht aus dem 13. Jahrhundert. 22½ Ngr.

Schmidt, A. G., Op. 11. A Körberl, von Rosegger. Wunsch, von J. Altmann für Männerchor. 27½ Ngr.

—— Op. 12. Zwei Chöre für vier Männerstimmen (Leise sinkt auf Berg und Thal, von J. Altmann. — Dein Vaterland, von J. Sturm. 15 Ngr.

Soyka, J., Phantasiestücke. Sechs Stücke für das Harmonium. Heft 1, 2 à 15 Ngr.

Stolzenberg, B., Op. 14. An der Wiege, von F. Krastel. 10 Ngr. Op. 15. Vergissmeinnicht, von H. Schneider. 7½ Ngr. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Piano.

—— Op. 17. Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Piano. Nr. 1. Täuschung, von C. Beck. 5 Ngr. Nr. 2. Er hat mich geküsst, von O. v. Redwitz. 10 Ngr. Nr. 3. Zwiegesang, von R. Reinick. 7½ Ngr.

Strauss, Eduard, Op. 112. Ohne Aufenthalt. Polka (schnell) für Orchester. 1 Thlr. 22½ Ngr.

—— Op. 114. Die Hochquelle. Polka-Mazurka für Orchester. 1 Thlr. 22½ Ngr.

—— Op. 119. Augensprache. Polka française für Piano. 7½ Ngr.

Strauss, Johann, Op. 361. Bei uns z'Haus. Walzer für Violine, Flöte und Piano. 22½ Ngr.

—— Op. 364. Wo die Citronen blühn. Walzer für Piano im leichten Stile. (Kinderball Nr. 32.) 10 Ngr.

—— Op. 365. Tik-Tak. Polka (schnell) nach Motiven der Operette: »Die Fledermaus«, für Piano. 10 Ngr.

—— dto. zu vier Händen. 12½ Ngr., für Violine und Piano. 10 Ngr., für Orchester. 1 Thlr. 27½ Ngr.

—— Op. 366. An der Moldau. Polka française nach Motiven der Operette: »Die Fledermaus«, für Piano. 10 Ngr.

—— dto. für Orchester. 1 Thlr. 12½ Ngr., zu vier Händen. 12½ Ngr., für Violine und Piano. 10 Ngr.

—— Op. 367. Du und Du. Walzer nach Motiven der Operette: »Die Fledermaus«, für Piano. 15 Ngr.

—— dto. für Piano im leichten Stile (Kinderball Nr. 33). 10 Ngr., zu vier Händen. 22½ Ngr., für Violine und Piano. 17½ Ngr., für Orchester. 3 Thlr. 7½ Ngr.

—— Op. 368. Glücklich ist, wer vergisst! Polka-Mazurka nach Motiven der Operette: »Die Fledermaus«, für Piano. 10 Ngr.

—— dto. zu vier Händen. 15 Ngr., für Violine und Piano. 12½ Ngr., für Orchester. 1 Thlr. 27½ Ngr.

—— Die Fledermaus, Operette in drei Acten. Gesangs-Text von Richard Genée. Clavierauszug für Gesang und Piano von Richard Genée. 4 Thlr.

—— dto. Ouverture für Orchester. 2 Thlr. 27½ Ngr.

Sulzer, J., Drei Phantasiestücke für Piano. Nr. 1, 2, 3 à 7½ Ngr.

Tuma, A., Eichenblätter. Phantasien über deutsche Volkslieder für zwei Pianoforte zu acht Händen. Heft 1. 25 Ngr.

Zehethofer, J., Transscriptionen für die Zither. Nr. 75. Strauss, Johann, Op. 367. Du und Du. Walzer nach Motiven der Operette: »Die Fledermaus«. 10 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin W., Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 11. November 1874. **Nr. 45.** IX. Jahrgang.

Sophokles' „Oedipus in Kolonos"
mit Musik von Heinr. Bellermann.

Die meisten Leser dieser Zeitung werden sich, auch ohne dass sie selbst Festtheilnehmer waren, des dreihundertjährigen Jubelfestes des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster erinnern, welches am 1. Juli und den folgenden Tagen d. J. stattgefunden und weit über den engen Kreis des Gymnasiums hinaus in der wissenschaftlichen und gebildeten Welt das lebendigste Interesse erregt hatte. Einen kurzen Bericht über das Fest brachte auch die Allgem. Musikal. Zeitung (Jhrg. 1874 Nr. 27 Sp. 426) zugleich mit der Zusage einer späteren ausführlichen Besprechung des von dem Gesanglehrer des Grauen Klosters, Prof. Dr. Heinr. Bellermann, eigens zu dieser Feier componirten Oedipus in Kolonos von Sophokles, dessen zweimalige Aufführung in Costüm und in griechischer Sprache von den Schülern der oberen Classen des Gymnasiums den Anfang und zugleich nicht mit Unrecht den Haupttheil der mehrtägigen Festfeierlichkeiten bildete.

Eins der grössesten und bedeutsamsten Werke des alten griechischen Dichters, in Musik und in Scene gesetzt von Lehrern, ausgeführt von Schülern der Anstalt — gewiss, die Anstalt kann mit Stolz auf ihr Wirken blicken, aus dem solche Leistungen hervorgegangen. Ueber die Aufführung selbst zu berichten ist um so weniger meine Absicht, als das Wesentlichste darüber nicht blos in dem erwähnten Bericht dieser Zeitung, sondern auch in denen der meisten politischen Zeitungen jener Tage enthalten war. Dagegen wird meine Aufgabe die eingehendere Beurtheilung des aufgeführten musikalischen Werkes sein, wobei ich allerdings nicht verschweigen will, dass die begeisterte Aufnahme, welche dasselbe in den beiden Aufführungen, am 30. Juni und 1. Juli d. J., Seitens der Zuhörer gefunden, ein günstiges Prognostikon für die Beurtheilung des musikalischen Werthes jenes bildet.

Den Inhalt der Tragödie, wiewohl derselbe im Allgemeinen als bekannt vorausgesetzt werden darf, gebe ich für Diejenigen kurz wieder, welche vielleicht noch nicht Gelegenheit hatten, den Werken des griechischen Dichters ihr Interesse zuzuwenden. Im Uebrigen verweise ich auf die Uebersetzung der Sophokleischen Tragödien von J. J. C. Donner. *)

Oedipus, der Sohn des Laïos, des Herrschers von Theben, war von seinen Eltern gleich nach der Geburt ausgesetzt worden, in Folge eines Orakelspruches, welcher dem Vater prophezeit hatte, dass er von seinem Sohne ermordet werden würde. Durch Zufall jedoch am Leben erhalten, wird er an fremdem Hofe als Sohn erzogen und kommt später nach Theben zurück, nachdem er kurz zuvor, unwissend was er that, in Folge eines Streites seinen auf einer Reise befindlichen eigenen Vater erschlagen hatte. In Theben angelangt, befreit er die Stadt von dem Ungeheuer der Sphinx und empfängt als Lohn nicht nur die Herrschaft über Theben, sondern auch die Hand der Wittwe des Laïos, seine eigene Mutter Iokaste, als Gemahlin. Nach längerer Zeit einer ruhigen Herrschaft enthüllt sich ihm plötzlich zu seinem eigenen Entsetzen sein Schicksal. Iokaste nimmt sich das Leben, Oedipus aber blendet sich in der Verzweiflung die Augen und begehrt Anfangs, man solle ihn als einen Unheiligen aus Theben vertreiben. Dies geschah jedoch nicht. Später aber, als sein Gemüth sich wieder beruhigt hatte und er in der Vaterstadt zu bleiben wünschte, vertrieb ihn die Bürgerschaft auf Kreons, seines Schwagers Anrathen. Seine Söhne, Polyneikes und Eteokles, die inzwischen herangewachsen waren, liessen dies Unrecht ungehindert geschehen. Der hilflose Greis wäre im Elend umgekommen, wenn nicht seine Töchter sich liebevoll seiner angenommen hätten: Antigone ging mit dem Vater in die Verbannung als seine Stütze und Führerin; Ismene blieb zwar in Theben, erhielt aber eine beständige Verbindung zwischen sich und den beiden Umherirrenden, die sie von allen Ereignissen in der Stadt benachrichtigte. — Oedipus hatte vor langer Zeit das Orakel erhalten: Wenn er zu dem Sitze der hehren Göttinnen kommen werde, so werde er dort das Ende seiner Leiden, d. h. einen ruhigen Tod finden, und werde noch im Tode denen, die ihn aufnähmen, Heil, den Thebanern dagegen Fluch bringen. Ungewiss, welche Gottheiten gemeint seien, schweift er von Land zu Land, und die Tragödie beginnt in dem Augenblick, in welchem der blinde Greis, ohne es zu wissen, das Ziel seiner Irrfahrten erreicht hat: er betritt den heiligen Hain der »hehren Göttinnen«, der Eumeniden zu Kolonos bei Athen.

Die Einwohner (der Chor) wollen sein Verweilen in dem heiligen Bezirk, der von Menschen nicht betreten werden dürfe, nicht dulden, gestatten ihm aber auf sein Bitten, in der Nähe zu verweilen. Von seinem Sitze aus offenbart sich ihnen

*) Heidelberg, Akademische Verlagshandlung von C. F. Winter 1850.

Oedipus von ihnen befragt, wonach sie noch mehr darauf bestehen, dass er das Land sogleich verlassen solle, da er als Vatermörder und Fluchbeladener ihnen selber Fluch bringen würde. Oedipus aber eingedenk des Orakelspruchs, versichert, dass er dem Lande Heil bringe und verlangt den Landesherrn, Theseus, den Herrscher von Athen, zu sprechen. Während der Chor des Theseus die Entscheidung abwartet, tritt Ismene auf und berichtet, dass die Söhne des Oedipus sich um die Herrschaft entzweit haben: Eteokles, der jüngere, habe den älteren, Polyneikes, von Thron und Land vertrieben: dieser sei nach Argos gegangen und ziehe jetzt mit gewaltigem Heere gegen die Vaterstadt. Das Delphische Orakel habe auf Befragen geantwortet, diejenige Partei werde siegen, welcher sich Oedipus anschliesse: ferner, Thebens Wohl beruhe auf dem Besitze des Oedipus sowohl während seines Lebens als nach seinem Tode: wenn sein Grab in fremder Erde ruhe, so bringe es den Thebanern Fluch. Da sich aber die Thebaner andererseits scheuen, den Vatermörder wieder aufzunehmen, so beabsichtigen sie, ihn bis an ihre Grenze zu bringen, ohne ihn doch ihr Gebiet betreten zu lassen: dort wollen sie ihn festhalten bis zu seinem Tode und sich dann in Besitz seines Grabes setzen. Kreon, fügt Ismene hinzu, werde in kurzer Zeit erscheinen, um diese betrügliche Absicht auszuführen. Oedipus spricht seinen entschiedenen Willen aus, sich keiner von beiden Parteien günstig zu zeigen. Der Chor fordert ihn auf, die Eumeniden durch ein Opfer zu versöhnen. Dies auszuführen, entfernt sich Ismene. Nun tritt Theseus auf und verspricht dem Oedipus seinen Schutz. Dieser verkündet Athen Heil und Sieg in einem etwaigen Kriege mit Theben. Da er erklärt, hier in Kolonos bleiben zu wollen, so geht Theseus ab, nachdem er den Oedipus dem Schutze des Chores empfohlen. Der Chor stimmt ein Lied zum Preise Athens an. Das so hoch gepriesene Land soll seinen Ruhm sogleich bewähren: Kreon tritt auf und indem er die freundschaftlichste Gesinnung zur Schau trägt, bittet er den Oedipus, dem Rufe des ganzen Thebanervolkes zu folgen und in die Vaterstadt zurückzukehren. Oedipus, der ihn völlig durchschaut, weist ihn schroff zurück. Nach heftigen Wechselreden mit Oedipus enthüllt endlich Kreon offen seine feindliche Absicht: Er will die beiden Töchter rauben, um den Greis durch gänzliche Hilflosigkeit zu zwingen. Ismene, sagt er, sei schon in seiner Gewalt: Antigone lässt er jetzt ergreifen. Der Chor widersetzt sich dagegen, aber zu schwach, ihn daran zu hindern, muss er es geschehen lassen. Durch den Lärm des Streites aufmerksam gemacht, eilt der in der Nähe weilende Theseus herbei und ordnet sofort die Verfolgung der Entführer an: streng verweist er dem Kreon sein gesetzloses Verfahren. Kreon vertheidigt sich: er habe nur Unterthanen des Staates Theben fortführen wollen und habe nicht wissen können, dass Athen einen Vatermörder und Blutschänder schütze. In heftigem Unwillen weist Oedipus diese Beschuldigung zurück, da er unwissend seine furchtbaren Thaten vollbracht habe und daher für sie nicht verantwortlich sei. Thesus schneidet weitere Reden ab und eilt mit Kreon den Kriegern nach. Der Chor spricht sein Verlangen aus, dem Kampfe zuschauen zu dürfen und betet zum Zeus, dem Theseus den Sieg zu verleihen. Siegreich bringt Theseus die Töchter zurück und empfängt den innigen Dank des Vaters. Er theilt mit, dass ein Mann, der sich an Poseidon's Altar niedergesetzt, den Oedipus dringend zu sprechen wünsche. Bald erkennt Oedipus, dass dies Polyneikes ist. Er weigert sich heftig, ihn zu sehen. Den Worten des Theseus und der flehentlichen Bitte Antigone's gelingt es endlich, ihn zu bewegen. Während Polyneikes herbeigeholt wird, beklagt der Chor die herben Leiden des greisen Oedipus, den Gedanken ausführend, dass es thörichter Unverstand sei, sich ein längeres Leben zu wünschen. Nie geboren zu sein, wäre das höchste Glück, oder wenigstens früh zu sterben. Nun tritt Polyneikes auf und bittet den Vater flehentlich um Gehör. Da dieser schweigt, setzt er auf Antigone's Zureden den Zweck seines Kommens auseinander: Den Göttersprüchen zufolge kann er den Sieg über seinen Bruder Eteokles nur mit Hilfe des Vaters erreichen; ihn fleht er daher an, auf seine Seite zu treten und verspricht ihm ehrenvolle Rückkehr nach Theben. Aber Oedipus bleibt unerbittlich gegen den Sohn, der den Vater ins Elend gestossen und sich jetzt nur von Selbstsucht getrieben seiner erinnert; er spricht einen vernichtenden Fluch über beide Söhne aus, indem er ihnen den Tod durch gegenseitigen Brudermord weissagt. In verzweiflungsvollem Schmerze nimmt Polyneikes rührenden Abschied von den Schwestern. Nach seinem Weggange erschallen plötzlich Donnerschläge, aus welchen Oedipus erkennt, dass seines Lebens Ende nahe sei. Er bittet, den Theseus zu rufen, jetzt wolle er ihm seinen Dank erweisen. Dem herbeigekommenen Theseus theilt er mit, dass er sein Ende nahen fühle: der Ort, wo er sterben werde, solle allein Theseus erfahren: dieser solle ihn im Sterben seinem Nachfolger ansagen und dieser immer dem folgenden, so werde die Todesstätte ein Pfand des Heiles sein, und Athen werde niemals etwas von Theben zu befürchten haben. Darauf geht er, im Tode von göttlicher Erleuchtung geleitet, ohne Führer, selbst die Anderen führend ab, gefolgt von den Töchtern und Theseus. Der Chor richtet unterdess ein Gebet an die Göttin der Finsterniss, um Frieden für Oedipus bittend. Einer von den Begleitern meldet den Tod jenes: auf geheimnissvolle Weise sei er der Erde entrückt worden, nur allein Theseus wisse darum. Klagend treten die Töchter auf. Theilnehmend antwortet der Chor. Theseus, zurückgekehrt, tröstet sie, Antigone's Bitte aber, das Grab des Vaters zu sehen, schlägt er ab. Dagegen verspricht er, da sie nach Theben zu gehen wünschen, um womöglich den Mord der Brüder zu verhindern, sie sicher dorthin zu senden und sie auf jede Weise zu schützen. Mit den Worten des Chores:

Lasst ruhen den Schmerz und erwecket nicht mehr
Wehklagenden Ruf.
Denn heilig ist dieses und wahrhaft —

schliesst die Tragödie.

(Fortsetzung folgt.)

Geschichte der Sangespflege und Sängervereine in der Stadt München.

(Nach **Ernst von Destouches**.)

(Fortsetzung.)

Kurfürst Carl Theodor brachte nach seinem Regierungsantritte einen Theil seiner kurpfälzischen Hofkapelle im Jahre 1778 von Mannheim nach München. Auch er war ein Freund und Kenner der Künste und Wissenschaften und berief im Jahre 1780 den Concertmeister Mozart von Salzburg nach München, um für den Hof eine italienische Oper zu schreiben. Mozart leistete dem Rufe Folge und componirte in den Monaten November und December in dem Hause »zum Sonneneck an der Burggasse« die herrliche Oper »Idomeneo«, welche am 29. Januar 1781 auf dem Theater an der Residenz mit ausserordentlichem Beifall zum ersten Male aufgeführt wurde.

Ein Rescript Carl Theodor's vom 11. November 1787 machte die opera seria und damit die Herrschaft der Italiener am Münchener Hofe nach 133jährigem Bestande aufhören. Die Kapellmeister, welche seit dieser Zeit gewirkt hatten, waren: Porro (1635—1656), Kerl (1656—1674), Ercole Bernabei (1674—1687), Gius. Ant. Bernabei (1687—1732), Torri (1732—1737), Porta (1737—1755), Bernasconi (1755—1784) und Grua (1780—1830). An Stelle der italienischen Opern traten nunmehr die deutschen, und

war eine der ersten, welche von diesen zur Aufführung kam: »Die Thomasnacht«, wozu zwei Brüder und geborene Münchener Text und Musik geschrieben hatten, nämlich der kurfürstliche Hofkammerrath Joseph Anton von Destouches und der nachmalige Hofkapellmeister Franz von Destouches, welch' letzterer später am Weimarer Hofe auch die Musik zu den Schiller'schen Schauspielen componirte.

Am Ende des vorigen Jahrhunderts noch wurde das Residenztheater, wie auch das alte Opernhaus dem Volke geöffnet. Der Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts sah unter der Regierung König Max Joseph I. trotz der kriegerischen Zeitläufte den Prachtbau des k. Hof- und Nationaltheaters erstehen, das am 12. October 1818 eröffnet, am 14. Januar 1823 aber schon ein Raub der Flammen wurde, sodann auf Kosten der Stadtgemeinde München noch schöner wieder erbaut und am 2. Januar 1825 wieder eröffnet worden ist. Welch' grossartige Feste nun in den Räumen dieses Prachttempels Euterpe unter der Regierung von vier kunstbegeisterten bayerischen Königen feierte und noch feiert, das zu beschreiben würde hier zu weit führen; zum Theil lebt es ja auch noch im Gedächtniss der Zeitgenossen fort. Die unsterblichen Meisterwerke der classischen Autoren, wie auch die Opern-Compositionen der neueren Tondichter, darunter namentlich vieler Münchner (es seien hier nur die Namen Chelard, Winter, Poyssl, Lachner, Perfall, Krempelsetzer, Hornstein, Zenger, Rheinberger und Wüllner genannt), gelangten hier in mustergiltiger Weise zur Aufführung, Zeugniss gebend von der Höhe, auf welcher sich die Sanges-Kunst in der Stadt München durch treue Pflege befindet. Zu wahren Ereignissen im musikalischen Leben Deutschlands haben sich die durch die ideale Begeisterung und die Munificenz des Königs Ludwig II. von Bayern in nirgends erreichter Vollkommenheit ermöglichten Aufführungen der Opern und Musikdramen Richard Wagner's gestaltet. Von der Bühne des Hoftheaters aus haben viele berühmte Sänger und Sängerinnen die Münchener durch ihre Sangeskunst begeistert; die Namen: Brizzi, Leoni, Mittermayer, Löhle, Staudacher, Vecchi, Bayer, Pellegrini, Lenz, Sigl, Hoppe, Diez, Härtinger, Heinrich, Grill, Kindermann, Vogl und Nachbaur, Niemann, Beck und Schnorr von Karolsfeld, dann: Metzger-Vespermann, Sigl-Vespermann, Schechner-Waagen, Hasselt, Hetzenecker, Viala, Behrend-Brandt, Catalani, Rettich, Diez, Schnorr von Karolsfeld, Mallinger, Vogl und Stehle — werden genügen, um bei allen Gesangsfreunden unvergessliche Erinnerungen, freudige Empfindungen wachzurufen.

In welch' hervorragender Weise aber unser allerdurchlauchtigster König die Kunst und die Künstler ehrt, davon gab er einen sprechenden Beweis, indem er am 25. August 1872 »die Ludwigs-Medaille für Kunst und Wissenschaft« stiftete und sie hochverdienten Sängern und Sängerinnen der Münchener Hofbühne zuerst verlieh.

Um vollständig zu sein, müssen wir noch einmal zum Theater an der Residenz zurückkehren und erwähnen, dass dasselbe nach Eröffnung des Hof- und Nationaltheaters ausschliesslich nur mehr eine Zeit lang für italienische Opern-Aufführungen bestimmt blieb, 1831 aber wegen Ruinosität geschlossen, von König Max II. jedoch gründlich restaurirt und am 28. November 1857 wieder eröffnet wurde und dass es nun in seiner reichen Ausschmückung wie ein kostbares Bijou einen lieblichen Rahmen um die Operetten und Singspiele bildet, die dort zur Aufführung kommen. Schliesslich seien noch die übrigen Theater erwähnt, welche in München bestanden hatten oder bestehen, und die, wenn auch nicht ausschliesslich, dramatischen Gesang cultivirten: nämlich das i. J. 1812 eröffnete, 1825 geschlossene k. Theater am Isarthor; das Joseph Schweiger'sche Volks- und Sommertheater an der Sonnenstrasse, da, wo jetzt die protestantische Kirche steht; das Max Schweiger'sche Vorstadttheater bei den drei Linden (geschlossen 1865), das Johann Schweiger'sche Volkstheater in der Vorstadt Au (eröffnet 1837, geschlossen 1864), endlich das als Actienunternehmen gegründete, im Jahre 1865 eröffnete, nunmehr königliche Theater am Gärtnerplatz.

Theilweise haben wir im Vorstehenden schon der Verdienste der k. Hofkapelle um die Sangespflege in der Stadt München gedacht — schweifen wir nun nochmals zurück bis zum Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts, so begegnen wir einem Ereignisse von so eminenter Tragweite, dass es eine hervorragende Stelle in der Geschichte dieser Stadt allezeit einnehmen wird. Es ist die i. J. 1810 vollzogene Gründung der »musikalischen Akademie« als concertgebende Corporation der Mitglieder der k. Hofkapelle, welche den Ruhm dieser Kapelle neuerdings über die Grenzen des engeren Vaterlandes verbreitete und für die Sangespflege in München ein neues wichtiges Element schuf. Die Gründer waren der k. Kapellmeister Peter von Winter, Musikdirector Fränzel, Concertmeister Joseph Moralt, ferner die Hofmusiker Fr. Lang, Nat. Legrand, C. Kirmaun, Brandt, Fladt, Phil. Moralt, C. Metzger und Nep. Capeller, an welche sich die gesammte Vocal- und Instrumentalkapelle anschloss. Die Concerte fanden anfänglich im Redouten-Saale (jetzt Ständehaus), theilweise auch im Residenz-, später im Hoftheater und schliesslich im Saale des kgl. Odeon statt.

König Ludwig I., der gefeierte Mäcen der Künste und der Künstler, hatte nämlich sehr wohl das Bedürfniss erkannt, der Muse der Tonkunst in der Stadt München ein eigenes Haus zu erbauen, und so erstand auf seinen Befehl das i. J. 1828 eröffnete k. »Odeon« mit seinem herrlichen Saale, dessen Decke des unsterblichen Meisters Kaulbach erstes Freskogemälde »Apollo unter den Musen« ziert. Fortan theilte sich dieser Musentempel mit dem Hof- und Nationaltheater in die Triumphfeste der Sangeskunst zu München. An dieser Stelle sei noch der beiden grossartigen »Musikfeste« gedacht, welche die musikalische Akademie am 4. October 1855 und 27. September 1863 in den imposanten Räumen des Glaspalastes unter Mitwirkung von zahlreichen und ausgezeichneten Sangeskräften veranstaltet hat.

Eifrige Pflege erfuhr der Gesang ferner auch in den Kirchen der Stadt München, welche mit einander wetteiferten, durch treffliche Chormusik es sich einander zuvor zu thun. Den ersten Rang behauptete stets und auch jetzt noch die alte Hofkirche und die Allerheiligen-Kirche, wo die k. Vocalkapelle unter ihren Kapellmeistern Vogler, Grua, Winter, Blangini, Aiblinger, Stuntz, Chelard, Lachner und Wüllner die herrlichsten Kirchen-Compositionen zur Aufführung brachte und bringt. Erwähnenswerth ist ferner die Kirchenmusik der früheren Augustinerkirche (nachh. Mauthamt), der Malteser-, jetzt St. Michaels-Hofkirche unter ihren Chorregenten Caspar Ett, Berchtold und Pacher, der Theatiner-Hofkirche unter dem Chorregenten Hieber und der Frauenkirche unter dem Domkapellmeister Köhler.

Seit einigen Jahren veranstaltet die k. Vocalkapelle unter Direction des k. Hofkapellmeisters Wüllner jährlich einen Cyklus von vier »Vocalsoireen«, in welcher dieselbe jedesmal ein mustergiltiges Programm von Vocal-Compositionen zur Aufführung bringt.

Dass in den Elementarschulen der Stadt München schon in den ersten Jahrhunderten ihres Bestehens der Gesangsunterricht fleissige Pflege fand, wurde schon weiter oben nachgewiesen; bis auf die Gegenwart hat die Gemeinde-Vertretung der Stadt diese Sorge nie aus den Augen verloren; sie hat in allen Schulen Singunterricht eingeführt und ausserdem im Jahre 1829 die noch blühende »städtische Centralsing-

schule« unter Löhle's Leitung errichtet, welche im Jahre 1833 schon 133 Schüler zählte. 1837 erhielt dieselbe den Hof- und Kammersänger Mittermayr, 1842 den Hofkapellmeister Franz Lachner, 1844 den geistlichen Rath Koch zum Vorstand. und zählt gegenwärtig unter ihrem technischen Leiter, Lehrer Diepold, 90 Schüler. Bei verschiedenen denkwürdigen Ereignissen in der Geschichte der Stadt München hat der jugendlich frische, fröhliche Gesang der Schulkinder schon zur Erhöhung der Feierlichkeit beigetragen.

Wie an den Elementar-Schulen, wird auch an den »Mittelschulen« und den »humanistischen Lehranstalten« fleissig Singunterricht ertheilt und Gesang betrieben. Für höbere Ausbildung im Gesangunterrichte aber wurden im Laufe dieses Jahrhunderts drei Anstalten gegründet, nämlich das »Conservatorium für Musik«, gegründet 1857. aufgelöst 1865, welches vorzugsweise die Bildung von Sängern für Kirche, Concert und Theater bezweckte und unter Direction des Kapellmeisters Franz Hauser stand; — das »Domchor-Knabeninstitut« gegründet i. J. 1867 zur Pflege der Kirchenmusik im Priesterhaus bei St. Johann an der Sendlingergasse vom Erzbischofe Gregor zu München-Freising unter Leitung des geistlichen Rathes Dr. Niessl, — endlich die »k. Musikschule« gegründet 1867 unter der artistischen Leitung des Hofkapellmeisters Hans v. Bülow als ausübende Musikschule zur Ausbildung von Sängern und Instrumentalisten.

Wir haben nun im Vorstehenden in flüchtigen Umrissen zu schildern versucht, wie am Hofe der bayerischen Fürsten, wie in den Kirchen, Theatern und Schulen der Stadt München von Gründung der Stadt bis zur Gegenwart die Sangeskunst gehegt und gepflegt worden ist. Damit haben wir jedoch die Beweisführung für den Eingangs dieser Abhandlung aufgestellten Satz noch keineswegs erschöpft. Wie es kein Volk giebt, das nicht seine Volkslieder und Gesänge hätte, so waren auch in der Stadt München zu allen Zeiten gar viele Volkslieder im Umlauf. Als insbesondere die Blüthezeit der classischen Literatur und als jene herrliche, morgenfrische Zeit der deutschen Befreiungskriege angebrochen war, da blieben auch in München die Lieder eines Schiller und Goethe, eines Körner, Arndt, Rückert und Schenkendorf nicht ohne Widerhall, sie weckten in allen Kreisen die echte deutsche Sangesfreudigkeit, welche noch einen weiteren, mächtigen Antrieb erhielt, als König Ludwig I. i. J. 1826 die altehrwürdige Ludovico-Maximilianaea von Landshut nach München verlegte, und mit dem Einzug der Musensöhne auch alsbald in allen Strassen und Häusern Münchens die fröhlichen »Burschenlieder« ertönten.

Eine ganz neue Erscheinung im Musik- und Gesangsleben der Stadt München aber war — wie auch im übrigen Deutschland — in der ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts zu Tage getreten. Zum Zwecke geselliger Unterhaltung bestanden zwar schon in den ersten Decennien desselben in hiesiger Stadt eine grössere Zahl von Privatgesellschaften und Vereinen, von denen einige, wie das Museum, der Frohsinn, der Bürgerverein, die Ressource, die Künstlergesellschaft etc. die Elite der Bevölkerung in ihren Mitgliederrollen zählten. Musik, Tanz, Gesang und theatralische Vorstellungen füllten die Vereinsabende aus, und so machte sich auch allmälig das Bedürfniss geltend, die Kräfte zu sammeln und zu concentriren, welche besonders geeigenschaftet und gewillt schienen, für die Unterhaltung der übrigen beizutragen. Bald hatten sich in mehreren dieser Vereine wieder kleinere Vereine gebildet, welche sich vornehmlich die Pflege des Männergesanges zur Aufgabe machten: Liebe und Begeisterung zur Sache trugen das Ihrige bei, das Wachsthum und fröhliche Gedeihen der jungen Pflanzen zu fördern, so dass sie bald dem Triebe nach eigener Selbständigkeit nicht länger mehr zu widerstehen vermochten, von den Muttervereinen sich trennten, und als selbständige »Sängervereine« mit neuen Namen sich constituirten. Nicht blos ins gesellschaftliche Leben der Stadt war damit ein neues Element gekommen, es war auch ein eigener Factor zur ausschliesslichen »Pflege des Gesanges, des deutschen Liedes« geschaffen. Wir geben nun in Nachfolgendem eine »Geschichte der Sängervereine«, die sich in diesem Jahrhundert in der Stadt München gebildet, daselbst bestanden haben oder zur Zeit noch bestehen.

Der erste Männergesangverein, welcher in München entstand, war der »Liederkranz«. Seine Gründung fällt in das Jahr 1826, in welchem auch die Hochschule in München auf immer sich niederliess. An der Spitze stand u. A. der Hofsänger Löhle und als technischer Leiter des Ganzen der Sangesmeister Hartmann Stuntz. In jener Zeit bedurfte die Gründung einer Vereinigung überhaupt und auch die einer solchen zum Zwecke der Pflege oder vielmehr Entwickelung des Männergesanges als etwas damals ganz Neuen, besonderer Anstrengung. Die damalige Sängerschaar war von ausserordentlicher Rührigkeit und ernstem Streben beseelt. Originalität und Selbstschaffungskraft wohnten der jungen Schöpfung inne. So wurde München eine der hervorragendsten Wiegenstätten des deutschen Männergesangswesens; ein nicht kleiner Antheil an dieser culturhistorischen Pflege gebührt ausser König Ludwig I., welcher durch seine rege Theilnahme von Anfang schon auf die junge Schöpfung belebend einwirkte, dem Sangesmeister Stuntz.

Gleichfalls Anfangs der dreissiger Jahre war der »Singverein im Odeon« für gemischten Chor unter Leitung Löhle's. dann des Hofsängers Leopold Lenz entstanden, der seine Proben und Productionen im Odeon hielt und dabei classische Gesangsstücke älterer und neuerer Meister zur Aufführung brachte. Beide Vereine jedoch — der Liederkranz wie der Singverein — hatten noch vor dem Beginn der Vierziger Jahre zu existiren aufgehört.

Somit gelangen wir zu dem Nestor der bestehenden Münchener Gesangvereine, der »Münchener Liedertafel«. Am 1. October 1840 legte nämlich der Ausschuss der damals hochangesehenen Privatgesellschaft »Frohsinn« der kgl. Polizeidirection den Entwurf für »einen in Vereinigung mit der Gesellschaft ‚Frohsinn' neuzugründenden Gesangverein, wie er früher schon unter dem Titel ‚Liederkranz, Singverein' dahier bestanden hatte«, zur Einsicht und Genehmigung vor. Jedoch schon i. J. 1841 trennten sich die meisten Mitglieder der »Münchener Liedertafel« von der Gesellschaft »Frohsinn«, constituirten sich als selbständiger Gesangverein, schlugen ihr Local im Englischen Cafe auf und wählten den Hofmedicus Dr. Koch zum ersten, den Advocaten v. Vicenti zum zweiten Vorstande, während Musiklehrer Conrad Kunz (der Verfasser der »Mosgrillia«) die musikalische Direction führte. Die »Liedertafel« veranstaltete sofort öffentliche Gesangsproductionen, welche in den vierziger Jahren im Prater, dann im Augsburgerhof, im Bayerischen Hof (1852), im Odeon (1853), in der Tonhalle (1858) und seit 1860 meist in der Westendhalle statt hatten. Mehrmals wirkte die Liedertafel auch in Productionen des »Philharmonischen Vereins« mit, welcher 1831 von dem kgl. Hof- und Kammermusiker Carl Schönchen gegründet wurde und gegenwärtig noch unter der Leitung seines Sohnes, des kgl. Professors Heinrich Schönchen, fortblüht und während seiner bald fünfzigjährigen Existenz schon tausend und tausend angehenden Talenten, insbesondere auch jungen Sängern und Sängerinnen Gelegenheit geboten hat, zum ersten Male sich an die Oeffentlichkeit zu wagen. Zur Berühmtheit sind insbesondere die »Sunnwendfeste« geworden, welche die Liedertafel zum Gedächtniss ihrer Stiftung alljährlich seit 1842 solenn zu begeben pflegt und welche der Generaldirectionsassessor Ernst

Rutz bei Gelegenheit des 25-jährigen Liedertafeljubiläums 1867 in einer Festschrift in äusserst anziehender Weise beschrieben hat. Diese Sunnwendfeste wurden meist durch treffliche Dichtungen oder Compositionen von Mitgliedern, wie Fentsch (dem bekannten »Frater Hilarius«, erster Präsident des Central-Ausschusses zum deutschen Sängerbundesfest), Koch, Lachner, Reichert, Perfall, Lentner, Gartner, Quitzmann, Heigel etc. verherrlicht.

Zu den schönen Erinnerungen der Liedertafel gehören ferner die Sängerfahrten, welche dieselbe in den Jahren 1844 nach Freising, 1845 nach Würzburg, 1845 nach Landshut, 1847 nach Regensburg, 1850 nach Ulm, 1851 nach Passau, 1856 nach Salzburg zur Mozart-Säcularfeier, 1859 nach Innsbruck, 1860 nach Landshut, 1861 nach Nürnberg, 1865 nach Dresden, 1872 nach Weilheim und 1873 nach Landshut unternahm. Neben der Pflege des Männergesanges und des geselligen Zusammenlebens, hatte sich auch bald das Bestreben geltend gemacht, Kunst, Wissenschaft und Verdienst zu ehren, und solcher Ehrung öffentlich Ausdruck zu geben.

Nachdem die Liedertafel über zwei Decennien lang ihr Local im Museumsgebäude gehabt, vertauschte sie dasselbe im Jahre 1873 mit dem »Oesterreichischen Hof« im Thal. — Ausser Kunz führten den Dirigentenstab Freiherr v. Perfall seit 1852, Professor Schönchen seit 1866. Die Liedertafel zählt z. Z. 94 Mitglieder. Die Sängerfarben der Liedertafel sind die Münchener Stadtfarben, schwarz und gelb, der Sängerspruch: »*Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum*.

(Schluss folgt.)

Alexis Chauvet.

M. Unter dem Titel »Ein Unbekannter« widmet Herr Wittmann in dem Feuilleton der Neuen fr. Presse vom 25. Oct. d. J. einem französischen Musiker, dessen Namen man vergebens in den biographischen Lexicis suchen würde, einen Nachruf. Die Hauptzüge desselben theilen wir in Folgendem mit.

Alexis Chauvet war der Sohn des Schulmeisters von Pantin, einem Dorfe bei Paris. Der Knabe wollte Musiker, wollte Organist werden, denn dieser galt ihm als der Erste unter den Musikern. Die halb verfallene Orgel in der Dorfkirche hatte ihn dazu angeregt. Wie bescheiden oder wie glänzend auch die Lebensziele des Musikjüngers sein mögen, der Weg dahin führt in dem auch auf künstlerischem Gebiete stark centralisirten Frankreich durch dieselbe Pforte: das Pariser Conservatorium ist für den Musiker der Vorhof des Ruhmes oder die erste Leidensstation. Alexis Chauvet, kaum der Lateinschule entwachsen, ward ein fleissiger Schüler dieser ehrwürdigen Anstalt, in welcher der Unterricht bekanntlich unentgeltlich ertheilt wird; im Sturmschritt absolvirte er die ersten und die letzten Classen und erkämpfte sich innerhalb weniger Jahre alle erdenklichen Trophäen, als da sind: prix de piano, prix d'harmonie, prix de fugue, prix d'orgue u. s. w. Die Orgel blieb sein liebstes Studium. Von Auber gefragt, was er denn werden wolle, gab er zur Antwort: »Organist möchte ich werden«, worauf ihm Auber ein Notenheft mit den Orgelfugen von *Sebastian Bach* gab, indem er sagte: »wenn Sie Organist werden wollen, müssen Sie dies da spielen, müssen es unermüdlich spielen, und wenn Sie es einmal können, dann sind Sie ein Organist.«

Chauvet war längst über die Lehrjahre hinaus, trotzdem verliess er das Conservatorium nicht, und man traf ihn stets in der Classe des uralten Benoist, der schon zur Zeit des ersten Napoleon Orgel gespielt hatte, oder in dem von Ambroise Thomas geleiteten Compositions-Cursus. Nur war der Schüler unvermerkt ein Lehrer geworden, kein ordentlicher, vom Staate besoldeter Professor zwar, sondern nur ein freiwilliger unbezahlter Gehilfe des gesammten Magister-Collegiums, der überall einsprang, wo Noth an Mann ging. So corrigirte er die Studienhefte der Compositions-Schüler des Ambroise Thomas, während dieser getrost an der begonnenen Oper weiter arbeitete, so versah er das Lehramt in der Orgelclasse für den gichtgeplagten Benoist. Chauvet waltete still für sich hin, ein Freund und Mitarbeiter aller Professoren, ein Rathgeber aller strebsamen Talente, der gute Hausgeist des Conservatoriums, nach Aussen hin fast gänzlich unbekannt, desto mehr geliebt und geachtet in dem engeren Kreise, wo er täglich verkehrte. Chauvet war von schlanker Gestalt, hatte einen intelligenten Kopf mit langwallendem nussbraunem Haar, gutmüthig sinnliche Lippen, von spärlichem Barte umrahmt, ein herzlich blickendes Auge. Den Sachkundigen galt er damals schon, als er etwa 28 Jahre alt war, als der beste Organist von Paris, auch der Traum seiner Jugend hatte sich inzwischen erfüllt: Chauvet war erster Organist in der Saint-Merry-Kirche, späterhin in der neuen, prunkvoll gebauten »Trinité«. Er war die Seele eines auserwählten Kreises, in welchem die Heroen der deutschen Tonkunst verehrt wurden, und in welchem er vor Allem einen förmlichen Bach-Cultus begründete. Bach's gewaltige Fugen, Händel's pompöse Tonsätze, der Neueren beste Dichtungen ertönten unter seinen Händen. Er war dabei ein Improvisator, wie in Paris kein zweiter existirte. Sass er an der Orgel oder am Clavier, so quoll ihm ein Strom der schönsten Tongedanken unter den Fingern hervor. Fast immer zwar erging er sich im fugirten Stile, und es kostete ihm keinerlei Mühe, ein gegebenes Thema augenblicklich in vierstimmiger Fuge durchzuführen, allein bei aller Vorliebe für gelehrtes Wesen tummelte er sich doch zuweilen auf dem Boden der einfach heiteren Melodie. Chauvet's Improvisations-Talent war seine Stärke und seine Schwäche zugleich. Wem die Gedanken so rasch aus dem Gehirn in die Fingerspitzen fahren und so leicht in klingende Töne sich verwandeln, der unterzieht sich ungern der nüchternen, für den Musiker besonders langwierigen Arbeit der Aufzeichnung. Chauvet griff höchst selten zur Feder. Einige Hefte Clavier-Compositionen, die er drucken liess, zeigen den gebildeten und geistreichen Musiker, waren aber nur die anspruchslose Vorrede zu den gehaltvollen Werken, die in ihm lebten und webten und die er täglich aus sich herausspielte. Vier grossartige Orgelfugen — das Beste, was er niedergeschrieben — sind wohl nie im Druck erschienen.

Als Mensch gehörte Chauvet zu den Glücklichen, die keine Bedürfnisse kennen. Aus dem Fegefeuer des Clavier-Unterrichtes hatte er sich beizeiten erlöst und lebte genügsam von seinem Organistengehalte und einigen Compositionsstunden. Eine Erbschaft von zwanzigtausend Francs brachte ihm sein Bruder durch.

Chauvet hatte ein unheilbares Leiden: die Schwindsucht raffte ihn früh dahin. Vor Beginn der Belagerung flüchtete er sich aus Paris nach einem kleinen Dorfe der Normandie, wo er sein Krankenlager aufschlug; monatelang rang er unter unsäglichen moralischen und physischen Schmerzen mit dem Tode. Er starb gerade, als die Deutschen mit klingendem Spiel in dem Dorfe eingezogen waren. Er hinterliess ein Kind, für das er ganz in der Stille sorgte, wovon aber dieser seltsame und so feinfühlige Mensch nie ein Wort erwähnte.

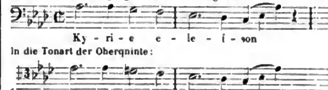
Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin**, 29. October. Geistliches Concert des Königl. Domchors. Das erste diesjährige Domchor-Concert fand, wie nun schon seit einigen Jahren stets, im Dome statt. Das Programm

brachte von älteren Chorwerken drei: 1) Ein Magnificat (8stimmig) von *Gabrieli*; 2) das 8stimmige Crucifixus von *Lotti* und 3) die grosse 8stimmige Motette *J. S. Bach's*: »Singet dem Herrn ein neues Lied«. Die neuere Musik war vertreten durch eine von *Franz Schubert* componirte, von E. Kremser (?) für Männerchor arrangirte Litanei und durch ein lang ausgeführtes, soweit es Referent beurtheilen konnte, 6- bis 8stimmiges »Kyrie eleison« von *Friedrich Weitzmann*, einem Berliner Componisten und Theoretiker, Verfasser des jüngst erschienenen Opus »Contrapunktische Studien«. Zwischen die Chöre eingestreut waren: Eine Phantasie für Orgel von *Friedr. Kiel*, die Arie: »Des Helden Chor war einst mein Lied« aus *Händel's* Samson, sowie zwei Sätze für die Violine: »Air« von *S. Bach* und »Arioso« von *Jul. Rietz*, dem Dresdener Kapellmeister. Bereits als der Domchor seine Concerte aus dem Saale der Singakademie in den Dom verlegte, hat der Verfasser dieser Zeilen sich über die Vortheile und Nachtheile dieser Veränderung ausgesprochen und auch insbesondere damals erwähnt, dass der im Verhältniss zu dem nur kleinen Chore sehr grosse Raum des Domes leicht den Uebelstand einer Forcirung der Stimmen herbeizuführen vermöchte. Dieser Uebelstand machte sich in dem ersten diesjährigen Domchor-Concerte in ziemlich auffallender Weise geltend. Am meisten litt unter ihm das erste Stück, das *Gabrieli*'sche Magnificat und ist das besonders für denjenigen betrübend, welcher die zarte Innigkeit und Reinheit der Gabrieli'schen Compositionsweise erkannt und lebendig erfasst hat. Aber der Grund dieses Forcirens liegt wohl in noch etwas Anderem, als blos in der Grösse des Raumes. Den meisten nach modernen Principien geschulten Chören gelingen Stücke mit prononcirt charakteristischem Ausdrucke besser als solche von maassvollerer Haltung, da es ja viel leichter ist, in übertriebener Weise zu declamiren, als edel und maassvoll vorzutragen, ohne ausdruckslos zu werden. Aber eben jenes edle Ebenmaass zwischen Form und Inhalt, Geist und Körper (des Kunstwerks) gehört ja zu dem Wesen der classischen Schönheit und kommt in eminentem Sinne gerade den grossen Meisterwerken des Chorgesanges aus dem 16. Jahrhundert zu. Dafür dünken sie denn dem verwöhnten Ohre der Neueren leicht trocken und geistlos und werden auch demgemäss trocken und steif abgesungen. Sind es nun noch gar Stücke von kunstvoller contrapunktischer Form, insbesondere fugirte Sachen, so fühlen sich die Sänger nur zu leicht bewogen, ihren Vortrag nach Art des Klanges einer vollen Orgel mit Trompeten und Mixturen einzurichten; sie forciren die Stimmen, insbesondere jedesmal dann, wenn das Thema der Fuge zu singen ist, um nur ja recht deutlich zu sein, ohne zu bedenken, dass die Deutlichkeit in etwas ganz Anderem beruht, als in einem gleichmässigen Fortsingen, nämlich in der möglichst vollendeten Reinheit der Intonation, in einer genauen Rhythmisirung, in der vollkommensten Klarheit der Aussprache und was mit letzterer zusammenhängt, in einer richtigen Betonung der Sylben. Wird ein Gabrieli'sches oder Palestrina'sches Stück in dieser Weise, zugleich mit nicht zu starkem aber edlem Tonklange vorgetragen, so tritt auch der innere Ausdruck und Geist desselben in ein viel helleres Licht und wird nun nicht blos den Sänger zu empfindungsvollem Vortrage beseelen, sondern auch die Seele des Zuhörers nicht minder ergreifen. So ging in dem in Rede stehenden Concerte das Gabrieli'sche Stück fast gänzlich verloren; die Intonation schraubte sich (mit in Folge des zu starken Singens) derart in die Höhe, dass die Schluss-Cadenz, welche dem Anfang

Mag - ni - fi - cat

entsprechend G-moll — D-dur hätte lauten müssen, beinahe als B-moll — F-dur erklang. Viel besser gelang dagegen das *Lotti*'sche so ungemein ausdrucksvolle 8stimmige Crucifixus, welches auch auf die Zuhörer, wie immer, einen ausserordentlichen Eindruck machte. Die *Bach*'sche Motette dagegen zeigte wiederum jenen genannten Fehler. Nichtsdestoweniger wird der, welcher diese für den Chorgesang so enorm schwierige Composition einigermaassen näher kennt, die Sicherheit bewundern müssen, mit welcher sie Seitens des Domchors ausgeführt wurde. Aber gerade, weil wie bei allen Bach'schen Gesangswerken, ganz besonders aber bei dieser Motette so viele Dinge zusammenkommen, durch welche der Chor so leicht von dem oben angedeuteten richtigen Wege abgeführt wird, möchte Verfasser dieser Zeilen sich wiederum (wie schon öfter) erlauben, dem Dirigenten zu rathen, nicht zu viel solcher Bach'schen Motetten zu singen, wenn wir ihm auch für die einmalige Vorführung einer der grossesten derselben aufrichtig dankbar sein wollen. Es wird selten einen Chor geben, welcher im Stande wäre, (dieses Werk überhaupt nur aufzuführen, geschweige denn mit derselben Sicherheit, wie sie der Domchor vortrug. Wieder und wieder ist man gezwungen, die gewaltige in dieser Motette verborgene Kunst anzustaunen und den Genius des Componisten zu bewundern, der diese riesige contrapunktische Technik mit so spielender Hand unter die Herrschaft des Geistes zwang. Vor dieser Grösse schwindet alles das, was wir an der Bachischen Schreibweise dem Ideal gegenüber als Mängel bezeichnen müssen, in Nichts zusammen und wird uns, dem Hörer, gleichgültig. Dem Dirigenten des Chores aber darf gerade dieses nicht gleichgültig sein, denn er ist nicht blos dem Publikum gegenüber verantwortlich, sondern noch mehr dem Chore gegenüber. Wenn das Publikum mit Recht verlangen darf, dass ein Institut, wie der Domchor, fähig, die grossesten Schwierigkeiten der Ausführung zu überwinden, auch hin und wieder eine der schwierigen Bach'schen Motetten zur Aufführung bringe, so hat dagegen der Dirigent noch viel mehr das Recht, dieses Verlangen des Publikums nur in so beschränktem Maasse zu erfüllen, dass darunter der Chor nicht leidet, und solchen Werken den Vorzug zu geben, welche den Chor besser zu fördern im Stande sind. Die *Franz Schubert*'sche Litanei auf das Fest aller Seelen, ein Stück von pononcirt sentimentalem Ausdrucke wurde von dem Männerchor des Domchores recht angemessen vorgetragen. Statt ihrer hätten aber viele Hörer mit mir doch lieber ein anderes, besseres Stück gehört. Giebt es denn so wenig neuere Chorwerke, dass der Domchor zu einem Arrangement greifen müsste? Das letzte Stück endlich, ein fugirtes Kyrie eleison von *Friedrich Weitzmann*, ist etwas zu lang ausgesponnen, aber in Arbeit, Anlage und Ausführung um Vieles besser als die beiden Novitäten der letzten Jahre: Franz Liszt's Seligpreisungen und Rob. Volkmann's Weihnachtslied. Was nützt eine geistreiche Anlage, wenn Erfindung und Können derselben nicht den Grund derselben bilden, oder wenn Uebertreibung des Ausdruckes und Missachtung der Gesetze der Schönheit die Idee entstellen? Von solchen principiellen Mängeln erscheint das Kyrie Friedrich Weitzmann's im Ganzen frei. Der Ausdruck ist nicht so sehr übertrieben, wie man es häufig bei solchem Texte findet. Ich entsinne mich eines Kyrie von *Robert Franz*, welches in dieser Beziehung, nämlich in der Uebertreibung des Ausdruckes das Möglichste leistet. (Gewiss zählt es der Componist selbst nicht zu seinen besten Arbeiten.) Dagegen kann man ebensowenig sagen, dass Weitzmann's Kyrie ausdruckslos wäre. Die Stimmführung dagegen erscheint ebenso wie die Modulation häufig sehr frei, doch lässt sich ein bestimmteres Urtheil darüber erst bei näherer Bekanntschaft mit dem Stücke fällen. Ueber die directe Uebertragung der Beantwortung des Themas:



In die Tonart der Oberquinte:

will Referent mit dem Componisten nicht rechten. Wir finden dergleichen sehr häufig bei Joh. Seb. Bach. Die beiden Violinsoli wurden von Herrn kgl. Kammermusikus Struss vorgetragen. Auf dem besonders in den mittleren und tiefen Lagen ausserordentlich wohlklingenden Instrumente kam die vortreffliche Technik des Spielers zu vollendeter Geltung. Herr Schwantzer, Organist an der neuen Synagoge, begleitete die Solosachen discret und verständig. Nur hätte Referent hin und wieder etwas mehr Bass gewünscht. Mit vieler Freude begrüsst Referent die, wie es scheint, sich einbürgernde löbliche Sitte, zu den Concerten des Domchors die Mitglieder desselben, soweit sie bewährte Solisten sind, heranzuziehen. Die tüchtigen Leistungen des Herrn Schmock, welcher die Händel'sche Arie vortrug, sind anerkannt. Anscheinend behinderte ihn eine bei der rauhen Luft der letzten Octobertage sehr natürliche Indisposition der Stimme in etwas; wenigstens schien die Oekonomie des Athems diesesmal nicht so in der Gewalt des Sängers zu liegen, wie wir es sonst bei ihm gewohnt sind. Abgesehen davon, war der Vortrag sehr lobenswerth. *Reinh. Succo.*

✱ **Berlin.** Die Königliche akademische Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst, wird am 18. Novbr. Händel's Oratorium »Herakles« (nach der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft) unter Direction des Professor Joseph Joachim zur Aufführung bringen.

✱ **Bremen.** Die »Bremer Nachr.« theilen mit, dass dem Verein Bremischer Musikfreunde von einem »Freunde der Musik« ein Capital von 15,000 Mark überwiesen worden sei, dessen Zinsen verwendet werden sollen, um talentvollen Bremer Musikern, vornehmlich den Mitgliedern und Angehörigen von Mitgliedern des Bremer Concert-Orchesters, die Mittel zu ihrer weiteren Ausbildung auf deutschen Conservatorien der Musik, ausnahmsweise auch bei namhaften auswärtigen Instrumentalisten zu gewähren.

✱ **Dresden.** Für die Symphonie-Concerte der königl. Kapelle in Dresden, welche während der diesmaligen Saison im Saale des Gewerbehauses stattfinden, ist nachstehendes Programm festgestellt: 1. Concert (den 13. November). Ouverture (Op. 115)

von *L. van Beethoven*. Leonore. Symphonie von *J. Raff* (zum ersten Male). Ouverture zur Oper »Der Freischütz« von *C. M. von Weber*. Symphonie (C-dur mit der Schlussfuge) von *W. A. Mozart*. II. Concert (den 4. December). Concert-Ouverture von *J. Rietz*. Symphonie von *J. Benedict* (zum ersten Male). Ouverture zu »Manfred« von *Rob. Schumann*. Symphonie (Nr. 4, A-dur) von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. III. Concert (den 8. Januar). Symphonie (Nr. 7, G-dur) von *J. Haydn*. Ideale. Symphonische Dichtung von *F. Liszt* (zum ersten Male). Sinfonia pastorale (Nr. 6, F-dur) von *L. van Beethoven*. IV. Concert (den 29. Januar). Ocean-Symphonie von *A. Rubinstein*. In memoriam. Introduction und Fuge mit Choral von *C. Reinecke* (zum ersten Male). Capriccio von *H. Grädener* (zum ersten Male). Symphonie (Nr. 4, D-moll) von *R. Schumann*. V. Concert (den 19. Februar). Ouverture zu »Meeresstille und glückliche Fahrt« von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. Symphonie von *R. Metsdorf* (zum ersten Male). Ouverture zur Oper »Medea« von *L. Cherubini*. Suite (Nr. 2) von *F. Lachner*. VI. Concert (den 5. März). Symphonie (Nr. 4, D-dur) von *J. Haydn*. Variationen von *J. Brahms* (zum ersten Male). Sinfonia eroica (Nr. 3, Es-dur) von *L. van Beethoven*.

✱ **Köln.** Am 20. October fand das erste Gürzenich-Concert statt. Den Reigen der Künstler, welche in diesem Winter hier gastiren sollen, eröffnete Herr Wilhelmj aus Wiesbaden. Derselbe spielte das Violin-Concert von *Mendelssohn*, ein Phantasiestück für Violine und Orchester von *F. Hiller* und die von ihm selbst für Violine und Orchester paraphrasirte Romanze aus dem E moll-Concert von *Chopin*. — Die aufgeführten Instrumental-Compositionen waren die Fest-Ouverture von *Rob. Volkmann* und die Eroica von *Beethoven*. Der Chor war nur bei einer Nummer »Schicksalslied« von *J. Brahms* betheiligt, die recht gut executirt und mit lebhaftem Beifalle aufgenommen wurde. Ich habe dasselbe, da ich einer früheren Aufführung vor etwa zwei Jahren nicht beiwohnen konnte, zum erstenmale gehört und bekenne gern, dass mich die Composition tief ergriffen hat. Was mich eigenthümlich berührte, ist der Umstand, dass nicht der Chor als der wesentlichste Factor der Composition, sondern das Orchester den eigentlichen Abschluss des musikalischen Gedankens herbeiführt, während der erstere so zu sagen »ins Ungewisse hinab« verschwindet, dabei decken aber Gedanke und Form einander so vollständig, dass der Schluss kaum anders sein könnte. Es ist also anscheinend nur ein rein äusserliches Moment, was mich frappirt hat; jedoch über etwas Ungewohntes in der Form, über ein Abweichen vom Herkömmlichen wurde ich kein Wort verlieren; ich glaube aber, dass meine Zweifel nicht so ganz unbegründet sind und mit der Frage zusammenfallen, ob ein Gedicht von so scharf ausgeprägt subjectiver Stimmung, wie das Hölderlin'sche Schicksalslied ein geeigneter Vorwurf ist, für eine Composition für Chor und Orchester? Mit einem festen Ja kann ich diese Frage nicht beantworten. Vielleicht spricht sich ein anderer Mitarbeiter d. Bl. gelegentlich näher darüber aus.

✱ Todesfälle:

Zu Mailand † Giovanni Lovati, im Alter von 82 Jahren. Er war Gesanglehrer am Conservatorium der Musik daselbst.

Zu Neapel † der Pianist Enrico D'Accosta.

Zu Moskau † der Kapellmeister der dortigen kaiserlichen Theater, Johann Schramek, im Alter von 60 Jahren. Er war ein Schüler des Prager Conservatoriums, hat mehrere Opern, Concerte und Lieder componirt und galt für einen guten Dirigenten.

Am 31. October Abends † zu Berlin plötzlich im 75. Lebensjahre der frühere Regisseur der königlichen Oper, Albert Wagner, der Vater der Frau Johanna Jachmann-Wagner, der ältere Bruder Richard Wagner's. Er war der Sohn eines städtischen Beamten in Leipzig, wurde dort zum dramatischen Sänger ausgebildet und betrat in seiner Vaterstadt als jugendlicher Tenorist zum erstenmal die Bühne in der Partie des Joseph in Méhul's classischer Oper.

Zu Orleans † der Professor der Musik und Dirigent der Société chorale daselbst, Magnus.

Zu Paris † der Componist Benza, genannt Oswald, im Alter von 30 Jahren.

Zu Kiew † Ende September im Alter von 53 Jahren Basilij Alexejewitsch Kologriwoff, ein grosser Musikfreund und Intendant des dortigen Theaters seit dem Jahre 1870.

Zu Mainz, seiner Vaterstadt, † am 26. Oct. Peter Cornelius, der Münchener Componist und Dichter.

Berichtigung: In voriger Nummer, Sp. 699, ist unter den Todesfällen zu lesen: Tellefsen statt Telfsen.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zu Mendelssohn's Briefen an Goethe.

In der »Deutschen Zeitung« (abgedruckt in Nr. 41 dieser Zeitung) hat Herr Gehring die Unechtheit der im englischen »Choir« als Briefe Mendelssohn's an Goethe veröffentlichten drei Schriftstücke aufs Klarste nachgewiesen. Bei diesem Anlasse mache ich darauf aufmerksam, dass ein echter Brief des jungen Componisten an den Dichter aus dem August 1831, wenn auch nur im Auszuge, in einer jetzt nur noch selten anzutreffenden Zeitschrift, dem Weimarischen »Chaos« und zwar in den Nummern 5, 6 und 7 des Zweiten Jahrganges (1831) abgedruckt ist. Der Brief trägt die Ueberschrift »Berner Oberland, August 1831«, der letzte Theil, an Goethe's Geburtstag geschrieben, ausserdem das Datum »Luzern«. Es fehlt zwar sowohl der Name des Adressaten, als die Unterschrift des Briefstellers. Der Inhalt ergiebt aber klar, dass hier ein Bruchstück aus der Correspondenz Beider vorliegt, welches Goethe, unter möglichster Verwischung der persönlichen Beziehungen, dem von seiner Schwiegertochter geleiteten Blatte anvertraute. Eine Stelle aus einem Briefe des Dichters an Mendelssohn aus demselben Jahre findet sich ausserdem auf der Rückseite des Titelblatts von Letzteres »Die erste Walpurgisnacht« (1844) und schon vorher (1841) in Almer's Mittheilungen über Goethe Bd. II S. 641. Andere Spuren des erst in der Mitte des Jahres 1830 begonnenen Briefwechsels Beider dürften nicht nachweisbar sein und die erste war wohl bisher nur mir bekannt.

G. v. Loeper.

(Neue Berliner Musikzeitung.)

Verschiedenes.

✱ Von dem Hofmeister'schen »Handbuch der musikalischen Literatur« erscheint zu Anfang kommenden Jahres Bd. 7 oder 4. Ergänzungsband. Derselbe wird in alphabetischer Ordnung mit systematischem Register in 4 Lieferungen à 15 Bogen zum Preise von Mk. 7. 20 herausgegeben und umfasst die Jahre 1868—1873 eingeschlossen. Wie die Verlagshandlung erklärt, hat sich die von uns stets geforderte alphabetische Ordnung, wie sie in den jährlichen Verzeichnissen 1871—73 eingeführt ist, als praktisch erwiesen, daher dieser neue Band in gleicher Weise bearbeitet werden soll. Die alphabetische Ordnung ist nicht nur die praktische, sondern die allein richtige bei dergleichen Werken. Der neue Band wird, wie die Verlagshandlung ankündigt, gegen die früheren dadurch eine Vervollständigung erfahren, dass die Anfänge der Liedertexte angeführt sind. Aber dadurch allein wird das Handbuch noch lange nicht den Ansprüchen der Wissenschaft genügen und ein wirklich brauchbares historisches Hülfsmaterial darbieten. Wir haben schon zu wiederholten Malen unsere Ansichten hierüber bei Gelegenheit der Besprechung der jährlichen Verzeichnisse dargelegt und auch praktisch gezeigt, wie ein Musik-Katalog einzurichten sei. Ob wir wohl eine Besserung der Musik-Bibliographien zu erwarten haben?

Zeitungsschau.

L'Arpa. Bologna. Nr. **6.** Notizie varie.

L'Art musical. Nr. **43.** *M. de Thémines*: La nouvelle salle de l'Opéra sous le rapport de l'acoustique. — *Jacques Le Vrai*: La question Faure. — *Henry Cohen*: Non è simpatico! — *Ch. V.*: Aida à New-York. — *G. Stradina*: Vieux Carnet. VI.

The Athenaeum. Nr. **2452.** The lady ballad world. — *Ch. Lecocq* »The Black Prince«. — The star-system of singers. — The late Leeds festival. — Sydenham Saturday concerts. — The Three-Choir festivals.

Blätter, Fliegende, für kathol. Kirchen-Musik von F. Witt. Nr. **10.** *J. N. Ahle*: Stenograph. Bericht über die Berathungen der 5. General-Versammlung des allgem. deutsch. Cäc.-Vereins zu Regensburg. — *Jakob Bhed*: Ueber unkirchliche und entstellte Melodien des katholischen deutschen Kirchenliedes.

Boccherini. Firenze. Nr. **10.** *Baldassarre Gamucci*: Considerazioni sul bello Musicale. (Contin.) — Prof. *Sinibaldi*: Antonio Bonfigli Lucchese, cantante e compositore di musica. — R. Istituto musicale di Firenze. Accademia musicale. Programma.

Caecilia, Organ f. kathol. K.-M. von Hermesdorff. Nr. **10.** *Fr. X. Haberl*: Ueber die Gründung einer Kirchen-Musik-Schule. Rede. — Vom Cäcilienfest in Regensburg. — *R. Schlecht*: Calliopea des Chorals. (Forts.)

The Choir. London. Nr. **412.** Dr. Bridge's »Mount Moriah«. — Festival of the College of Organists. — Church Music at the Brighton congress. — Leeds festival.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. **44.** Dr. *Alfred Pringsheim*: Glossen zur Wagner-Kritik (Polemik gegen Dr. Bruno Meyer). — Recensionen.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. **43.** Dr. *Coremans*: Il Tocsin allegorique di Ignazio Pleyel.

Le Guide musical. Nr. **44.** Correspondences. — *Ed. Grégoir*: Bibliographie ancienne.

Le Ménestrel. Nr. **47.** *Rich. Wagner*: Mes souvenirs de Spontini. III. — *Ern. David*: Vocalistes et virtuoses. Mme Todi VI—IX. — *Arthur Pougin*: Histoire du théâtre de Madame de Pompadour par Adolphe Jullien. Paris. Baur.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.**, Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 18. November 1874. **Nr. 46.** IX. Jahrgang.

Sophokles' „Oedipus in Kolonos"
mit Musik von Heinr. Bellermann.

(Fortsetzung.)

In der metrischen Form der Tragödie weist der Dichter selbst auf den Antheil hin, welchen die Musik an dem Gedichte zu nehmen hat und bestimmt im Wesentlichen auch zugleich die musikalische Form der Gesänge. Folgerichtig hat daher der Componist auch nur diejenigen Abtheilungen des Gedichtes mit Musik versehen, die als Strophe (und Gegenstrophe) behandelt sind. Nur der Schlusschor macht hiervon eine Ausnahme. Obwohl derselbe nicht in Strophe und Gegenstrophe gegliedert ist, hat ihn der Componist dennoch in Musik gesetzt und zwar mit Recht: denn vergleichen wir den geistigen Inhalt aller jener vom Dichter selbst der Musik zugewiesenen, aus dem Rahmen der allgemeinen metrischen Grundlage sich herauslösenden, in sich formell abgeschlossenen metrischen Gebilde mit dem des übrigen Gedichts, so finden wir, dass stets der Inhalt derselben entweder direct lyrischer Art ist, wie in den Gebeten an die Gottheit, in den Preisliedern u. s. w., oder dass allgemeine nicht eigentlich zur Handlung gehörige Betrachtungen gewöhnlich ersterer Art denselben ausmachen, oder endlich, dass die Handlung in leidenschaftlicher Weise gesteigert erscheint. Also jedenfalls erhebt sich das Gedicht an diesen Stellen zu höherem Schwunge, mächtiger soll der Strom der Rede zum Herzen dringen, und wie könnte er dies besser, als wenn er sich den herzgewinnenden und herzerhebenden Klängen harmonisch abgemessener Töne beigesellt, d. h. also, wenn er zum Gesange wird? Wer aber wollte leugnen, dass die schönen Schlussworte des Dichters:

»Lasst ruhen den Schmerz und wecket nicht mehr
Wehklagenden Ruf,
Denn heilig ist dieses und wahrhaft!«

nicht jenen höheren Schwung, jenes sich über das allgemeine Niveau gleichgültiger Rede erhebende Pathos hätten, dass sie nicht vielmehr die Macht der Töne herausforderten?

An allen übrigen Stellen, wo der Chor ausserhalb jener strophischen Gliederungen auftritt, hebt er sich weder formell noch materiell aus den umgebenden Versen als etwas Besonderes heraus, und folgerichtig ist daher an diesen Stellen die Musik überflüssig, wiewohl die Ueberschrift »Chor« zu der entgegengesetzten Annahme verleiten könnte. In der Ausführung auf der Bühne wird, da ein gemeinschaftliches Sprechen Vieler absurd wäre, bei diesen Stellen die Recitation dem Chorführer, gleichsam als Vertreter des Chores übertragen.

Formaler Plan und Anlage für den Antheil des Gesanges am Gedichte und sogar für die Ausführung liegen somit so klar vom Dichter gegeben zu Tage, dass wir es dem Componisten nur Dank wissen können, wenn er sich streng an diesen Plan gehalten und denselben nicht durch Abweichungen, seien sie willkürliche oder durch irgend welche Umstände veranlasste, verdunkelt hat.

Eine Abweichung lag nämlich sehr nahe und ist auch in den früheren Compositionen Sophokleischer Schauspiele desselben Verfassers, dem Ajax und Oedipus rex mehrfach benutzt worden. Es betrifft dieselbe diejenigen strophischen Gesänge, in welchen der Chor mit den Einzelpersonen in schneller Redefolge wechselt. Dass diese nicht vom Chor allein vorgetragenen Strophen vom Dichter ebenso für die musikalische Ausführung bestimmt sind, wie alle übrigen, bei denen der Chor für sich allein auftritt, geht nicht minder aus der metrischen in sich abgeschlossenen Form der Strophe, sondern ebensosehr auch aus dem geistigen Inhalt derselben hervor; sie gehören zu denjenigen Stellen des Gedichts, bei welchen die Handlung in leidenschaftlicher Weise gesteigert erscheint. Nun hat es aber für unser Gefühl etwas Widerstrebendes, dieselben Personen, welche uns bisher nur als Redende erschienen, plötzlich als Singende, begleitet von dem ganzen schweren Apparate des Orchesters auftreten zu sehen. Unserem realistischen Sinne erscheint die Rede mehr der Wahrheit des Lebens entsprechend als der Gesang. Allerdings vermögen wir von jener realistischen Neigung in dem Falle sehr wohl zu abstrahiren, wenn alle im Schauspiel auftretenden Personen nur und stets als Singende erscheinen. Es ist alsdann unsere Vorstellung gleich von vornherein auf eine andere Stufe erhoben, und wir werden auf dieser Stufe ebensowenig lebensvolle Wahrheit zu vermissen in die Lage kommen, wie auf jener, wo die Personen nur sprechend auftreten, falls nur Dichter und Componist ihre Kunst verstanden haben. Anders dagegen, wenn Rede und Gesang in demselben Stücke miteinander wechseln. Da werden wir wahrscheinlich dem Redenden bezüglich der realistischen Wahrheit den Vorzug geben vor dem Singenden. Mindestens aber wirkt der Wechsel zwischen Rede und Gesang immer einigermaassen störend, weil die Vorstellung des Hörers nicht so schnell jenem Wechsel zu folgen vermag. Einen Augenblick lang dünkt es uns sonderbar, dass

mitten in den ruhigen Fortgang der Rede die Musik in voller Symphonie einfällt, bis wir uns in dies neue Element hineingelebt haben. Ist dieses aber geschehen und hört nun plötzlich die Musik wieder auf, so empfinden wir sicher das Hinabsteigen aus einer höheren Sphäre in eine niedere mit einem momentanen Unbehagen. Den vorstehenden Ausführungen entspricht — beiläufig erwähnt, das gegenseitige Verhältniss von grosser Oper, Spieloper, Singspiel und Schauspiel. Während für unsere Vorstellung auf der einen Seite Schauspiel, auf der anderen die eigentliche grosse Oper als selbständige Gattungen am höchsten gelten, vermag die Spieloper oder das Singspiel als Mittelgattungen sich nicht zu solcher Höhe zu erheben; wir erachten sie, trotz mancher grosser, ja ausserordentlicher Leistungen in dieser Gattung in der Idee wenigstens als geringer als jene beiden selbständigen Gattungen.

Wären nun in den Sophokleischen Dramen alle jene strophischen Stellen dem Chore allein zuertheilt — wie es allerdings die überwiegende Mehrzahl in der That ist — so wäre zwar der Wechsel zwischen Musik und Rede nicht vermieden: aber er würde uns nicht in dem Maasse stören, weil sich unserer Vorstellung sofort die Unmöglichkeit aufdrängt, den Chor als solchen, d. i. als eine vereinigte Anzahl von Individuen sprechen zu lassen. Ein Chor, eine Gemeinschaft von Personen kann gleichzeitig nur singen, nicht sprechen, das sagt uns unser künstlerisches Gefühl sofort, und dieses Gefühl unterdrückt oder hemmt wenigstens das andere der Unbehaglichkeit, welches der Wechsel zwischen Rede und Musik hervorruft. Nun sind aber eine nicht kleine Anzahl solcher strophischen Stellen zwischen Chor und Einzelpersonen vertheilt und demnach aus dargelegten Gründen der Musik zugewiesen. Hier kommt jenes unbehagliche Gefühl ungehindert zur Geltung: Oedipus — oder wer es sonst ist — der vorher gesprochen, singt plötzlich. Ein Einzelner ist es, der als solcher ja ebensogut sprechen könnte!

Dazu kommt noch die nicht immer leicht zu überwindende äussere Schwierigkeit, nämlich die: Schauspieler zu finden, welche den Gesang nicht minder gut in der Gewalt haben als die Rede; und welche Anforderungen werden nicht an die Träger wenigstens der Hauptrollen in den griechischen Dramen gestellt! Diese unter den gegebenen Verhältnissen (ich meine bei den Aufführungen der griechischen Tragödien auf dem Kloster-Gymnasium) sich ganz besonders geltend machende Schwierigkeit war es wohl hauptsächlich, welche Heinrich Bellermann bei seinen früheren Compositionen griechischer Tragödien veranlasste, bei jenen zwischen Chor und Einzelpersonen getheilten Strophen die strophische Form unbeachtet zu lassen und innerhalb derselben die Reden des Chores in freier, häufig sogar recitativischer Form zu halten, die Einzelpersonen entweder melodramatisch begleitet oder ganz ohne Begleitung sprechen zu lassen. Dass dadurch dem Werke des Dichters Abbruch geschieht, leidet keinen Zweifel. Nicht nur drängt sich jener Widerspruch zwischen Rede und Musik wegen des schnellen Wechsels zwischen beiden wieder viel schärfer auf, sondern die theilweise Nichtbeachtung der formalen Gestaltung der Dichtung raubt derselben einen Theil ihrer Eigenthümlichkeit und Schönheit.

In dem vorliegenden Werke, dem Oedipus auf Kolonos, hat nun Heinrich Bellermann einen grossen Schritt weiter gethan. Die formale Gestaltung der Dichtung ist durchgehends gewahrt und tritt in klarer Weise hervor. Alle strophischen Theile der Dichtung sind vollständig in Musik gesetzt und heben sich daher aus dem Rahmen derselben, wie es der Dichter offenbar gewollt hat, als in sich abgeschlossene Formen hervor. Einige ganz geringe Abweichungen von diesem Principe — einige wenige kurze Stellen nämlich, wo der Componist innerhalb der Strophe die einzelnen Darsteller sprechend statt singend auftreten lässt — stören dasselbe nicht derart, dass es in seinem Wesen durchaus verdunkelt würde.

Allerdings bleibt nun noch immer jener in unserer Betrachtung als störend erwähnte Umstand bestehen: der Wechsel zwischen Rede und Musik. Das Sophokleische Drama in dieser Gestalt erscheint weder als das, was wir Oper, noch als das, was wir Schauspiel nennen könnten. Eher möchte es dem Singspiele oder der Spieloper zu vergleichen sein. Hier aber müssen wir nicht vergessen, dass wir kein modernes, sondern ein antikes Schauspiel vor uns haben. Nur für unsere modernen Vorstellungen von Musik (Gesang) und Declamation birgt jener Wechsel zwischen beiden ein störendes Moment: für die Griechen des Alterthums war dieses Moment offenbar nicht vorhanden. Rede und Gesang standen sich damals viel näher, als es heut zu Tage der Fall zu sein scheint und zwar lag das daran, dass der Gesang durchweg einstimmiger und wenn auch von Instrumenten aber niemals symphonisch begleiteter Gesang war. Der Chor sang einstimmig und die Instrumente begleiteten ihn im Unisono. Aber auch der Gesang der Einzelpersonen wurde, wenn überhaupt, so doch immer auch nur im Unisono von Instrumenten begleitet. Einen Einzelgesang in unserer modernen Weise accordisch oder mehrstimmig von Instrumenten begleitet, kannte man nicht. Dadurch rücken Gesang und Rede, zumal metrisch abgemessene Rede, viel näher an einander, als es für unsere modernen Vorstellungen der Fall zu sein scheint, und in der That stehen ursprünglich beide keineswegs so von einander entfernt. Was ist es denn, was zur Sprache noch hinzukommen muss, um sie zum Gesange zu erheben, anders, als dass der harmonisch nicht abgemessene Sprechton in den gesungenen, d. i. harmonisch abgemessenen Ton übergeht. Rhythmus, das andere Element des Gesanges neben dem harmonischen, haben beide, Sprache und Gesang gemeinsam. Wie leicht vermittelt sich da der Uebergang von dem einen in das andere. Nur dadurch, dass wir zum Gesange noch gleichsam ein drittes Element: die Symphonik zu seinen beiden anderen, Rhythmik und Harmonik, hinzufügen — ein Element, welches in der hoch entwickelten und gesteigerten Form, in welcher wir es kennen und in der es uns so geläufig ist, beinahe als selbständiges Princip erscheint — dadurch erweitert sich die Kluft zwischen Gesang und Sprache für uns um ein Bedeutendes.

(Fortsetzung folgt.)

Geschichte der Sangespflege und Sängervereine in der Stadt München.

(Nach **Ernst von Destouches.**)

(Schluss.)

Um die gleiche Zeit wie die Liedertafel, erblickte auch die »Bürgersängerzunft« das Licht der Welt. Gleichfalls im Herbste 1840 brachte der damalige Vorstand des »Bürgervereins« in München, Schuhmachermeister Carl Stoehr, die Gründung eines Liederkranzes innerhalb dieses Vereines in Anregung. Der Vorschlag wurde so freudig aufgenommen, dass sofort 33 Mitglieder ihn acceptirten und sich unter dem Namen: »Liedertafel des Bürgervereins« constituirten. In den Ausschuss wurde der Hoftheater-Chorist Degele als Gesanglehrer aufgenommen. Die Schwierigkeiten, welche sich diesem jungen Unternehmen in den Weg stellten, waren um so grösser, als nicht weniger als 20 Mitglieder nicht einmal die Noten kannten; Eifer und Begeisterung jedoch liessen sie bald überwinden. Am 17. März 1842 nahm der Verein den Namen »Sängerzunft des Bürger-Vereines« an und beschloss, sich nach dem Vorbilde der Meistersängerschulen des

Mittelalters zu constituiren, und dem entsprechend neue Ceremonien für die Installirung der Lehrlinge und Freisprechung der letzteren zu freien Sängern einzuführen, wie sie in der Hauptsache bis zum heutigen Tage beibehalten worden sind. Wegen Localverhältnissen trennte sich endlich, am 22. Octbr. 1842, auch dieser Verein von seinem Mutterverein, bezog das Café Spies und legte sich den Namen »Bürger-Sänger-Zunft« bei. Sofort veranstaltete dieselbe alljährlich eine oder mehrere Gesangsproductionen. Die Mitgliederzahl, welche 1845 schon 81, 1858 120 betrug, ist gegenwärtig auf 150 gestiegen, worunter sich 130 active Sänger befinden. Vorstände oder Meister vom Stuhl sind u. A. gewesen: Singmeister Heuchemer, Professor (1855), Kunz, Chordirigent (1859).

In die Dreissiger und Vierziger Jahre zurückzuverlegen ist auch die Entstehung des »Künstlersängervereines« durch ein Quartett von vier Münchener Künstlern, welche in einem Privathause am Anger zum Singen zusammenzukommen pflegten. Zu diesem ersten Quartette gesellten sich bald weitere, die nun einen kleinen Gesangverein bildeten und den Kupferstecher Weber zum Vorstand, den Professor Andreas Wohlmuth zum Dirigenten wählten, und in dem Glasgarten und der Ente ihr Probelocal hatten, dann im Mai 1838 das Englische Café bezogen und sich nun zum Gegensatze von der Privatgesellschaft Alt-England, welche im rechten Flügel des Gebäudes ihren Sitz hatte, den Namen »Neu-England« beilegten. Im Mai 1851 vereinigten sie sich mit einem inzwischen entstandenen Gesangverein »Gambrinia« und bildeten den »Sängerverein« der Künstlergesellschaft unter Leitung des Componisten Goltermann, später des Componisten Julius Urban. 1867 vereinigten sich dieselben mit der Künstlergesellschaft unter dem Namen »Münchener Künstlergesellschaft« mit dem Local beim Café Schafroth. 1869, am 9. April, gab sich der Künstler-Sängerverein neue Statuten, wählte den Maler Lindenschmitt zum Vorstand, und bezog als Local das Gasthaus zum Orlando. Seit 1872 in das Gasthaus zur Leopoldstadt übergesiedelt, bat der Verein den Architecten Seder zum Vorstand, den Pianisten Polko zum Dirigenten, dessen unmittelbare Vorgänger der Pianist Leu und der Violoncellist Fischer waren.

Im Jahre 1845 bildete sich aus Unterofficieren der Garnison zur Pflege des Gesanges und kameradschaftlicher Unterhaltung der »Militär-Gesangverein«.

Angeeifert von den herrlichen Leistungen und dem edlen Streben der schon bestehenden Gesangvereine: Liedertafel und Bürgersängerzunft hatten sich gleichfalls Anfangs der Vierziger Jahre einige musikalisch gebildete jugendliche Handwerker in dem ehemaligen »Kammerl-Wirthshaus« am Victualienmarkte mit Anderen zusammengethan, um nach manchem Tage schwerer Arbeit in den abendlichen Ruhestunden den Gesang zu pflegen. Im Jahre 1848 erst bildeten sie einen selbständigen Gesang-Verein unter dem Namen »Münchener Liederkranz«. Chormeister waren: Anton Paur, Holzinger, Pranz, Heuchemer, Podhorsky. — Das Sängerzeichen ist ein weiss und grün gestreiftes Band mit einer silbernen Lyra als Nadel. Der Sängerspruch des Vereins lautet: »Was im Liede athmet und lebt, Ist's was im Geist in Wahrheit uns hebt.«

Aus den Vierziger Jahren ist noch des Entstehens eines »Protestantischen Gesangvereins« unter Leitung des vormaligen Organisten an der protestantischen Stadtpfarrkirche, Herzog, jetzigen Professors an der Universität Erlangen, zu erwähnen.

Das Jahr 1850 gab dem Männergesangverein »Neu-Bavaria« sein Entstehen. Seine Vorgeschichte ist ähnlich jener des »Liederkranzes«. Auch hier waren es Handwerker, welche im Jahre 1843 auf der Herberge sich zusammengethan und einen Singverein zur Pflege des deutschen Liedes gegründet hatten. 1848 verband sich dieser Singverein mit dem neugegründeten »Arbeiterbildungsverein«, trennte sich jedoch schon nach einem Jahre wieder davon. Endlich am 2. August 1850 gründete sich beim Sonnenwirth im Rosenthal aus 16 Mitgliedern die Neu-Bavaria, welche diesen Namen deshalb wählte, weil in jenem Jahre das Standbild der Bavaria enthüllt wurde. Zum Sängerzeichen wurden die blau und weissen Landesfarben, zum Vereinssiegel das Abbild der Bavaria, zum Sängerspruch: »Des edlen Deutschen Herzensdrang, Sei stets nach Wein, Weib und Gesang« gewählt. Die Mitgliederzahl ist im Jahre 1852 auf 67, im Jahre 1874 auf 93 angewachsen; das Vereinslocal befand sich nach einander im Cafe Habereder, Café Löwenhauser, auf der Lacke und beim Kreuzbräu. Chormeister waren: Emerling, Hoftheaterchorist (1850), Ant. Ortner, Chorregent (1852), Ferdinand Podhorsky (1872).

In der Mitte des im Jahre 1861 entstandenen katholischen Gesellenvereines bildete sich bald ein kleiner Gesangverein, welcher 40 Mitglieder zählte und unter dem Namen »Sänger des katholischen Gesellen-Vereins« auftritt. Chormeister desselben waren Domorganist Ziegler, dann die Lehrer Göttfried, Panz, Schmitt und Döttel.

Im Jahre 1854 ist der »Oratorien-Verein« entstanden. Gegründet von der kunstverständigen Gattin des bayerischen Ministerpräsidenten Freiherrn von der Pfordten, als ein häuslicher Verein zur Pflege classischer Gesangsmusik, wuchs derselbe dergestalt an, dass ihm allmälig die Räume des Privathauses zu enge wurden. Er constituirte sich deshalb im November 1854 als Gesangverein »zur Förderung und Ausbildung des Sinnes für classische Gesangsmusik und insbesondere für sogenannte Oratorienmusik« unter der Vorstandschaft der Damen von der Pfordten und Laura Dürk und der Herren Carl von Siebold, Dr. Quitzmann und Baron Perfall als Dirigent. Am 26. Februar 1855 veranstaltete er sein erstes Concert, wirkte im selben Jahre beim ersten Musikfest im Glaspalaste und im Jahre 1863 beim zweiten Musikfest, ferner 1859 bei der Schillerfeier im Odeon mit und veranstaltete 1856 ein Concert zum Besten der Abgebrannten von Selb und Nordhalben. Alljährlich in der Charwoche bringt der Oratorienverein in der herrlichen Basilika ein Miserere und Stabat mater zur Aufführung. Seit 1868 ist Professor Rheinberger Dirigent.

Im Spätherbst 1860 wurde von Münchener Typographen die erste Hand an die Gründung des Gesangvereines »Gutenberg«, zu Ehren des grossen Meisters und Erfinders ihrer Kunst also genannt, gelegt. Dirigenten des Vereines waren: Hoftheater-Chorsänger Dellinger (1860), Schwab (1862), Hayn (1872), Naier (1872), cand. med. Julius Heurung (1874). Der Sängerspruch lautet: »Des Meisters Gutenberg sei stets gedacht, Und seiner Kunst zu Ehr' dies Hoch gebracht«.

Im Jahre 1860 war in den Kreisen der Nichtfarbenstudenten der Münchener Universität eine grosse Bewegung nach Vereinigung zu einem »allgemeinen Studentenverein« zu Tage getreten. Das ersehnte Ziel wurde zwar nicht erreicht; von den Theilnehmern an dieser Bewegung hatte jedoch eine kleine Schaar von Studenten, welche meist in München die Gymnasialstudien absolvirt und dortselbst das schöne Palladium des akademischen Bürgerrechts erworben hatten, aus gemeinsamer Liebe zur Musik und Sangeskunst sich enger aneinander geschlossen. Unter ihrem Dirigenten Stud. Müller übten sie im »Hotel Leberwurst« Gesangs-Quartette ein und liessen es auch an geselligen Unterhaltungen nicht fehlen. Nachdem sie erst zu ihrem eigenen Vergnügen gesungen hatten, liessen sie sich im Sommer 1861 mit ihren Leistungen zum ersten Male in dem Saale der Westendhalle vor einem grösseren Publikum gela-

dener Gäste aus Münchens angesehensten Familien hören. Diese Feuerprobe war vom besten Erfolge begleitet: das erste Stiftungsfest hatte die Existenz des »Münchener Akademischen Gesangvereines« gesichert und bald zählte noch im ersten Jahre seines Bestehens derselbe schon 199 Mitglieder, 93 ordentliche und 106 ausserordentliche; im Jahre 1870 stieg die Mitgliederzahl auf 288. Zweck und Princip des jungen Vereines waren, wie aus der Art seiner Entstehung schon hervorgeht, ganz andere, als sie bisher bei Studentencorps und Verbindungen gang und gäbe waren, von den althergebrachten, bisher als allein berechtigt angesehenen studentischen Traditionen abweichende: die Verschönerung des Studentenlebens durch Pflege des Gesanges mit Fernhaltung aller fremdartigen Bestrebungen. Zu den Vereinsfestlichkeiten gehören u. A. die Operettenaufführungen im Augsburgerhof. So wurde in den Jahren 1863 und 1865 gegeben: »Die Kreuzfahrer«, Text von Friedrich v. Ziegler, Musik von *Kremplsetzer;* 1864 und 1866: »Medea oder das Orakel von Delphi« von denselben Verfassern; 1867 und 1870: »Such' verloren«, Text von Ziegler, Musik von *Heurung;* 1868: »Maassliebchen und Diter«, Text von Costa, Musik von *Heurung;* 1869: »Der Ring des Polykrates«, Text von Dr. A. Schäffler, Musik von *Kremplsetzer;* »Verlorne Sangesmüh«, Text von C. Th. Heigel, Musik von *A. Heurung;* »Die Hugenotten«, Text von Ziegler, Musik von *Heurung;* 1872: »Palmyra«, Text von Ziegler, Musik von *Heurung.* — Chormeister waren: Georg Kremplsetzer (1861), Max Müller (1864), Anton Heurung (1865) und Johann Cavallo (1874). Die Vereinsfarben sind jene der Universität: Weiss und Rosa.

Im Jahre 1860 constituirte sich in München ein Turnverein und im selben Jahre noch gründeten mehrere sangesfreundliche Mitglieder desselben einen Sängerkreis, der sich den Namen »Sänger des Turnvereins München« beilegte. Die Zahl seiner Mitglieder nahm von Jahr zu Jahr zu, so dass dieselbe gegenwärtig 70 beträgt. Der Verein hält jährlich eine oder zwei grössere Productionen. Dirigent ist seit seiner Gründung der Gesanglehrer Friedrich Baumann; der Sängerspruch lautet: »Sang und Kraft am rechten Ort, das sei unser Loosungswort!«

Anfangs der sechziger Jahre hatte auch in der Vorstadt Au der aus ungefähr 30 Mitgliedern bestehende »Auer Gesangverein« unter der Leitung des Componisten Baumgartner existirt.

Aus Arbeitern hatte sich im November 1864 beim Maderbräu der Gesangverein »Concordia« gebildet. — Im Januar 1865 gründeten 21 Männer aus verschiedenen Ständen die »Sängerrunde« im Gasthaus Dallinger an der Landwehrstrasse. — Auch ein »Grabgesangverein« wurde im Jahre 1866 unter Vorstandschaft und Leitung des Musiklehrers Uebelacker in der Wallstrasse 4/I zu dem Zwecke gegründet: »einem Jeden ohne Unterschied des Standes und Geschlechtes Gelegenheit zu bieten, sich eine durch Musik und Gesang bisher nur in den wohlhabenden Ständen der Gesellschaft mögliche Leichenfeier zu bereiten. Derselbe existirt jedoch nicht mehr, ebenso wie der »Allgemeine Cäcilienverein für katholische Kirchenmusik«, welcher am 17. December 1868 von 28 Mitgliedern unter Vorstandschaft des Geistlichen Rathes Niessel im Priesterhaus zu St. Johann an der Sendlingergasse gegründet wurde, i. J. 1870 4000 Mitglieder in Deutschland zählte, nach kurzem Bestande aber in München sich wieder aufgelöst hat. — Der Männergesangverein »Liederhort« wurde im Jahre 1868 von 16 Sängern aus verschiedenen Ständen gegründet, zählt aber gegenwärtig schon 123 Mitglieder, worunter 82 active. Dirigenten: Otto Hieber, Ottmar Rüber und Max Fleisch. Der Sängerspruch lautet: »Wo treu das Gemüth, Wo frei That und Wort, Da bast, deutsches Lied, Du den besten Hort!« — Im Jahre 1862 war der »Arbeiterbildungsverein« gegründet worden zu dem Zwecke: die geistige, sittliche und berufliche Ausbildung der Mitglieder zu heben und zu fördern durch Lehrstunden, Vorträge, gemeinsame Unterhaltungen, insbesondere aber durch Pflege des Gesanges. Zu letzterem Zwecke wurde wiederholt versucht, einen Sängerkreis zu bilden, ohne dass ein dauernder Erfolg geglückt wäre. Im Jahre 1870 wurde die Sache jedoch aufs Neue aufgegriffen, und insbesondere die Kunde von der Abhaltung eines grossen deutschen Sängerbundesfestes in München brachte sie in den rechten Fluss. Eine Schaar von Sängern schloss einen eigenen Kreis mit der Benennung »Sängerrunde des Arbeiterbildungsvereins«, trat dem bayerischen Sängerbunde bei und meldete sich zur Theilnahme am Bundesfeste an. — Auch innerhalb des Kreises der freiwilligen Feuerwehr bildete sich unter der Leitung des Gesangslehrers Döttel als Chormeister ein Sängerkreis mit dem Namen »Gesangverein der freiwilligen Feuerwehr«. — Ein im Jahr 1866 schon gegründeter Verein: »Die tiefbetrübten alten Hirschen« constituirten sich im Jahr 1872 im Glasgarten als Gesangverein unter dem Namen »Privatmusikverein«. Vorstand desselben ist der Bankbeamte Neupert. — Gleichfalls aus zwei Privatgesellschaften bildete sich im Jahre 1872 die »Münchener Sängerrunde« (II). Dirigent ist Hofbauer, welcher auch einen gemischten Gesangverein im Bürgervereinslocale unter dem Namen: »Hofbauer's Gesangverein« ins Leben rief.

Das Jahr 1873 sah zwei neue Gesangsvereine entstehen: Die »Münchener Liederrunde«, ferner den »Sängerbund«, welche sich unter Vorstandschaft des Studienlehrers Auracher und Direction des Secretärs der Musikschule, Baragga, im katholischen Casino zur Pflege des Männergesangvereins bildete, von dem jedoch nur Männer von katholischer Gesinnung Mitglieder werden konnen. — Mit ähnlicher Tendenz entstand am 3. Mai 1874 ein Männergesangverein »Sängerbund Weiss und Blau«. Auch bei diesem Vereine können nur Männer von katholischer Gesinnung Mitglieder werden.

Die Geschichte der meisten voraufgeführten Gesangvereine, von denen 20 zur Zeit noch bestehen, ist bereits innig verwoben mit der Chronik und Geschichte der Stadt München selbst; denn bei fast allen wichtigeren Ereignissen, welche sich seit fünf Decennien in Münchens Mauern abgespielt haben, waren die Münchener Sängervereine, wenn nicht selbst Veranstalter, so doch mindestens die vornehmsten Theilnehmer, deren Mitwirkung zur Verherrlichung des Ganzen wesentlich beitragen half. Oft entfalteten die älteren Gesangvereine bei grösseren politischen Festlichkeiten eine gemeinsame Wirksamkeit. Die Folge dieses wiederholten Zusammenwirkens war, dass sich bald das Bedürfniss nach einer genossenschaftlichen Einigung sämmtlicher Sängervereine Münchens fühlbar machte, und bildete das Project einer solchen schon im Jahre 1860 den Gegenstand der Vorberathung der Vorstände der vier Vereine: Liedertafel, Bürgersängerzunft, Liederkranz und Neu-Bavaria. Endlich am 16. März 1861 kam eine Einigung und damit die Gründung der »Münchener Sängergenossenschaft« zu Stande, welche jedoch nach §. 3 ihrer Statuten nicht den Charakter einer geschlossenen Corporation sich beilegte, sondern als ihre Aufgabe bezeichnete: »musikalische oder sociale Zwecke von namhaftem Belange und von allgemeiner Bedeutung einer vorgängigen gemeinsamen Berathung und Besprechung durch ihre Vorstände zu unterstellen, und überhaupt dafür Sorge zu tragen, dass das Band der Verbrüderung, welches sich um alle Sänger des deutschen Vaterlandes schlingen soll, nicht gelockert werde.« Als gemeinsames Abzeichen wurde eine silberne Nadel, das Münchener Kindl darstellend, ange-

nommen, welche dem Sängerzeichen in den Farben der einzelnen Vereine angeheftet wird. Bald nach seiner Gründung, im November 1861, trat auch der »Akademische Gesangverein« als fünfter Verein der Münchener Sängergenossenschaft bei. Die Mitgliederzahl der Vereine war damals: Liedertafel 120, Bürgersängerzunft 106, Akademischer Gesangverein 90, Neu-Bavaria 44, Liederkranz 40. — Zum ersten Male trat nun die Sängergenossenschaft als solche auf beim grossen deutschen Sängerfeste zu Nürnberg i. J. 1861. Im Jahre 1871 kam eine Neuconstituirung der Sängergenossenschaft zu Stande. Im Jahre 1861 war die Sängergenossenschaft dem »Bayerischen Sängerbunde« beigetreten, welcher sich aus den Männergesangvereinen von Ober- und Niederbayern und der Oberpfalz gebildet hatte, jährliche Bundesfeste veranstaltet und zum Wahlspruch wählte: »Schneidige Wehr', Blanke Ehr', Lied zum Geleit, Geb' Gott allzeit!«

Als Mitglied des bayerischen Sängerbundes trat die Münchener Sängergenossenschaft dann auch im Jahre 1862 dem »deutschen Sängerbunde« bei, welcher sich am 21. September 1862 auf dem zu Coburg von den Abgeordneten von 41 deutschen Sängerbünden gehaltenen deutschen Sängertage zu dem Zwecke constituirt hatte: »Die Interessen der Gesammtheit der deutschen Sänger zu vertreten und alle, zu deren Einigung und zur Erfüllung ihrer hohen Aufgabe dienenden gemeinsamen Vorkehrungen zu treffen.« Im August 1874 war dann die süddeutsche Metropole dazu ausersehen, das zweite deutsche Sänger-Bundesfest in ihren Mauern zu feiern.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Mehrstimmige Vocal-Compositionen.

Kretschmar, Hermann, Op. 7. Herrn Carl Piutti zugeeignet. **Drei Motetten** (nach Psalmen) für gemischten Chor und Orgel componirt. Nr. 1. Der Herr ist mein Hirte. Partitur Pr. 1 Mk. 50 Pf. netto. Stimmen 60 Pf. Nr. 2. Das ist ein köstliches Ding. Pr. ebenso. Nr. 3. Hilf Herr. Pr. ebenso. Leipzig bei Ernst Eulenburg; Dresden, L. Hoffarth 1874. (Verlagszeichen E. E. 17. 18. 19.)

Die Worte der Motetten sind, wie auch der Titel angiebt, den Psalmen entnommen und zwar mit allerlei kleinen Abänderungen und Auslassungen, worüber wir mit dem Componisten nicht rechten wollen, da es ihm offenbar darum zu thun war, einen kürzeren zusammenhängenden, einer musikalischen Form leichter fügsamen Text zu bekommen. Nr. 1 besteht aus Worten des 23. Psalmes, Nr. 2 des 92. Psalmes und Nr. 3 des 12. und einiger anderer Psalme. Die Form der Composition ist in allen drei Stücken ziemlich dieselbe. Nach einem Vorspiel oder Ritornell (Nr. 1 und 3) oder sogleich im ersten Takte (Nr. 2) hebt eine Chor- (Nr. 1) oder eine Solostimme (Nr. 2 und 3) den Gesang mit einem Thema an, welches dann in den drei anderen Stimmen in freier Weise imitirend nachgesungen wird. Nachdem ein Satz des Textes, etwa ein Psalmvers, in dieser Weise abgesungen ist, vereinigen sich die Stimmen zu einer Cadenz, und es beginnt ein neues Ritornell oder Zwischenspiel, worauf ein zweiter Satz des Textes abermals in einer Stimme anhebt und die anderen Stimmen dann in freieren Imitationen sich anschliessen. Zum dritten Male beginnt ein Ritornell u. s. w. — In dieser Weise führt der Componist seine Texte durch, nur an wenigen Stellen hiervon abweichend und vom gleichen Contrapunkt Gebrauch machend, wie in Nr. 2 S. 8 bei den Worten »Du, Herr, bist der Höchste«. — Der Verfasser zeigt durch die von ihm gewählte Form, dass es ihm um eine selbständige Führung der einzelnen Stimmen zu thun ist, was sehr anzuerkennen ist. Trotz dieses löblichen Strebens aber und trotz der von ihm angewandten Willkür, mit welcher er sich seine Texte zugestutzt hat, ist es ihm dennoch nicht ganz gelungen, Compositionen zu Wege zu bringen, die auf den Zuhörer den Eindruck des Ganzen und Zusammenhängenden machen. Hieran sind mehrere Dinge Schuld, die er bei etwaigen künftigen Arbeiten, da wir an seinem ernsten Streben, sowie an seinem Talent nicht zweifeln, sicherlich zu vermeiden suchen wird.

Erstens: einen Theil der Schuld tragen seine Vor- und Zwischenspiele, die mehrmals zu lang sind (namentlich Nr. 1, S. 6) und nur selten in einem Zusammenhange mit dem folgenden Gesange stehen, d. h. nur selten die dem Gesange zu Grunde liegenden Themen und Gedanken benutzen, sondern sich in einer wenig charakteristischen Weise mehr wie freie Improvisationen bewegen. Wir möchten den Verfasser hier auf die Händel'schen und Bach'schen Ritornelle aufmerksam machen, von denen sich einzelne zwar auch freier bewegen, aber immer doch in einer bedeutungsvollen Weise den kommenden Gesang vorbereiten. — Ein zweiter Punkt ist die Modulation, die viel zu unruhig und namentlich planlos ist. Betrachten wir in dieser Beziehung das erste Stück »Der Herr ist mein Hirte«. Das Stück beginnt in *E-dur* ($^3/_4$-Takt). Der erste Psalmvers »Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln« schliesst S. 3 Syst. 2 mit einer Cadenz in der Haupttonart (*E*) ab. Hierauf folgt ein neues Ritornell von acht Takten, welches weiter keinen Zweck zu haben scheint, als nach *C-dur* hinüber zu moduliren, in welcher Tonart dann der zweite Vers *più mosso* »Er weidet mich auf einer grünen Aue und führet mich zum frischen Wasser« abgesungen wird. Der Gesang endigt hier S. 5 Syst. 1 mit einer Cadenz in *G-dur*. Hierauf tritt das erste Tempo wieder ein, und wir hören nun die Worte des ersten Psalmverses im *Tempo primo* in *C-dur* von einer Altstimme vortragen. Da der Componist jetzt aber plötzlich (— aus irgend einem unbekannten Grunde —) das Verlangen hat, nach der Haupttonart *E-dur* zurückzukommen, macht er folgende schroffe und harte Modulation, die mit dem in den Worten liegenden Sinn und Empfinden wenig gemein zu haben scheint:



Es schliesst sich wenige Takte darauf abermals eine Cadenz in *E* an. »Mit dumpfen Stimmen« ist das folgende ein und zwanzig Takte umfassende Ritornell überschrieben, welches in mancherlei unschönen in den tiefsten Lagen brummenden Wendungen mit einer Halbcadenz auf *Gis-dur* abschliesst, um den folgenden mit *Cis-moll* beginnenden Vers »Und ob ich schon wanderte im finstern Thal, so fürchte ich kein Unglück« einzuleiten. Es werden hier die Tonarten *Fis-moll, H-moll, D-dur* berührt, und der nächste Hauptabschluss findet dann auf *A-dur* statt bei den Worten »Denn du bist bei mir«. Das folgende Thema, »Du bereitest vor mir einen Tisch«, beginnt in *D-dur*, worauf dann die Worte »Und ob ich schon wanderte« etc. den Uebergang wieder zu dem ersten Motiv in *E-dur* bilden »Denn der Herr ist mein Hirte« u. s. w., mit welchen Worten dann das Ganze abschliesst. Obgleich die Modulationen alle nicht gar zu weit von der Haupttonart abführen, so erscheinen sie dennoch plötzlich und rauh, und namentlich vermisst man da, wo sich der Verfasser in den Grenzen einer Tonart bewegt, Cadenzen in den verschiedenen Octavengattungen dieser einen Tonart. Wir haben es schon wiederholt

ausgesprochen, dass sich eine planvolle, wirkungsvolle, mannigfaltige und erschöpfende Modulation nur durch ein Studium des strengen Contrapunktes in den »Octavengattungen« erreichen lässt, welches der Verfasser noch nicht durchgemacht zu haben scheint. — Der dritte Punkt, durch welchen der Verfasser seinen Arbeiten Schaden thut, ist die Art und Weise seiner Nachahmungen. Die Imitation kann bekanntlich in Bezug auf die Lage der halben und ganzen Töne eine strenge oder freie sein, und alle guten Componisten geben der strengen Nachahmung vor der freien den unbedingten Vorzug, wobei sie aber niemals die Rücksicht auf die Tonart ganz bei Seite liessen. Für beides, sowohl für die genaue Nachahmung, als auch dafür, dass diese Nachahmung der Tonart gemäss einzurichten ist, fehlt dem Verfasser bis jetzt der Einblick und das richtige musikalische Gefühl. Auch diese Eigenschaften wird er sich durch eingehende Studien im strengen Contrapunkt aneignen können. Jede Nachahmung muss eigentlich fugenmässig sein, namentlich wenn sie wie hier mit bedeutsamen Worten vereint thematische Bedeutung haben soll. Der Verfasser nimmt aber auf die hier geltenden Regeln gar keine Rücksicht. Bei den Worten: »Du bereitest vor mir einen Tisch« beginnt die Sopranstimme in *D-dur*, also mit einer grossen Terz *d-fis*, worauf die zunächst eintretende Stimme der Bass in *E-moll*, also mit der kleinen Terz *e-g*, seine Melodie singt:

Sopr. *Du be - rei - test vor mir ei - nen Tisch*

Bass. *Du be - rei - test vor mir ei - nen Tisch.*

Der Tenor hebt dem Bass gemäss sein Thema mit *fis-fis* | *h-ais-h-d-cis-h* | an, während der Alt eine Octave höher als der Tenor die grosse Terz *h-dis* bringt. Auf diese Weise entsteht schon da, wo sonst die Tonart besonders zur Geltung zu kommen pflegt, eine Unruhe in der Modulation, die den Zuhörer nicht befriedigen kann. Wie weit der Verfasser aber hierin geht, sehen wir an dem folgenden Beispiel aus Nr. 2 bei den Worten »Die Gottlosen grünen wie Gras«. Der Alt hebt in *E-moll* an:

Die Gott - lo - sen grü - nen wie Gras.

Sopran und Bass antworten in durchaus correcter Weise mit *e* | *f-e e* | *e d h c* | *a*, worauf dann der Tenor, während die drei anderen Stimmen sich in ruhiger Weise in *A-moll* bewegen, plötzlich sein Thema *c* | *des-c c* | *c b g a* | *fis* (!!) dazwischen wirft und eine heillose Verwirrung in die Modulation bringt:



(Ten.) *Die Gott - lo - sen grünen wie Gras.*

Abgesehen von den hier besprochenen Mängeln ist die Stimmführung oft sangbar und der Umfang der Stimmen, ausser dass der Alt bisweilen gar zu sehr in die Höhe geführt ist, natürlich, Dinge, aus denen man sieht, dass der Verfasser in der besten Absicht gehandelt hat. Nach eingehenderen Studien wird derselbe daher sicherlich einmal etwas Tüchtiges auf dem Gebiete der Vocalmusik leisten. Die vorliegenden Partituren sind im Violin- und Bassschlüssel geschrieben; wir rathen ihm, an die Stelle derselben die vier Gesangschlüssel zu setzen, da ohne diese von einem angehenden Componisten gar zu leicht Missverhältnisse in der Lage der Stimmen zu einander und in dem Umfang derselben übersehen werden können. *H. B.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** [Singakademie.] Am Freitag den 30. October begannen die Abonnements-Concerte der Singakademie mit einer im Ganzen wohl befriedigenden Aufführung des Oratoriums »Die Jahreszeiten« von *Jos. Haydn* unter Professor Martin Blumner's Leitung. Die Solopartien waren im Sopran durch Frau Elise Erler, geb. Adler, im Tenor durch den königl. Domsänger Herrn Adolf Geyer und im Bass durch Herrn Georg Henschel vertreten. Frau Erler bemühte sich nach Kräften, ihre Partie durchzuführen, hatte aber weder den Charakter derselben richtig erfasst, noch war sie ihr stimmlich gewachsen, wie überhaupt ihre Gesangstechnik noch mangelhaft ist. Die Mitglieder der Singakademie sind gerade in der Partie des Hannchen durch Frl. Hedwig Decker's musterhaften Vortrag in früheren Aufführungen des Werkes sehr verwöhnt. Jene Sicherheit und Genauigkeit in der Wiedergabe der rhythmischen Verhältnisse, z. B. in den Coloraturen, wie sie Fräul. Decker besitzt, dürfte selten bei einer zweiten Sängerin zu finden sein; so auch ihr Triller, den wir ungern auf den Cadenzen in den Compositionen der älteren Zeit vermissen. Wir fragen wohl mit Recht den Vorstand der Singakademie, warum man die Partie des Hannchen nicht durch Frl. Decker oder durch eine andere geschulte Sängerin vertreten liess. Die Pietät gegen den Componisten verlangt es, solche Kräfte zu wählen, die den künstlerischen Intentionen technisch wie musikalisch gerecht werden können. Herrn Geyer kennen wir als einen gewiegten und schlagfertigen Sänger; seine üblen Gewohnheiten, zu denen besonders das Schleppen, Hinüberziehen des Tones und die stete Neigung zur Sentimentalität zählen, wird er wohl nicht mehr ablegen können. In den Fehler der Sentimentalität und oft widerlichen Ziererei, was gerade dem biedern schlichten Bauersmann Simon schlecht ansteht, war auch Hr. Henschel diesmal verfallen, welcher sich dadurch sehr geschadet hat. Hr. Henschel könnte mit seinen trefflichen Stimmmitteln sicherlich viel mehr erreichen, wenn er sich auch einer deutlicheren Aussprache der Consonanten und einer reineren Vocalbildung befleissigen wollte; namentlich hat er den Vocal E zu beachten, der nicht selten eine unedle Klangfarbe annimmt. An dem Abende schien er nicht disponirt gewesen zu sein. Die Stimme klang matt, das Piano war übertrieben, das Forte unschön. In den Passagen machte sich seine ausserordentliche Technik geltend, die uns aber nicht als das Höchste gilt. — Die Chöre waren sicher einstudirt; die langsameren klangen auch im Ganzen recht voll und rein. Die schnelleren, wie z. B. der Chor »O Fleiss, du edler Fleiss« und der Wein-Chor waren im Tempo überhastet. Wenn man den Sängern nicht Zeit zum Aussprechen lässt, kann der Ton der Stimme nicht voll klingen; es ist dies eben einfach eine Unmöglichkeit, wenn auch der Dirigent noch so sehr die Aufforderung ergehen lässt, »nicht so leise« zu singen. Was wir dem Chore hier und da besonders in Musikstücken heiteren Charakters wünschen, das sind mehr frischere, jugendliche Stimmen, die auch grösserer Elasticität fähig sind. — Das Orchester, die Berliner Symphonie-Kapelle, war, abgesehen von einigen einzelnen Fehlern, im Ganzen befriedigend. In dem Jagdchore müssen aber nothwendigerweise Naturhörner zur Anwendung kommen; die Unsitte der heutigen Hornisten aus allen Tonarten auf dem F-Horn mit Ventilen zu blasen, zieht eine Menge Unreinheiten nach sich. So stimmte z. B. da, wo Haydn D-Hörner verlangt, der Ton *a* niemals, auch war der Klang dumpf; es fehlte ihm jene frische, fröhliche und doch gesättigte Farbe, die man unwillkürlich mit dem Worte »Waldhörner« in der Vorstellung verbindet. *Dr. B. Rn.*

✱ **Breslau.** (Orchesterverein.) Seit vorigem Winter hat der hiesige Orchesterverein neben dem gewohnten Cyklus von zwölf Abonnement-Concerten, in denen hauptsächlich Orchesterwerke zur Aufführung kommen, noch einen Cykius von zwölf Kammermusik-Abenden eingerichtet, die sich solcher Theilnahme erfreuten, dass sie auch für dieses Winterhalbjahr wieder aufgenommen werden konnten. Herr Musikdirector B. Scholz führt in der Regel die Clavierpartien aus; das Quartett besteht aus den Herren Himmelstoss, Tarnke, Trautmann und Kretschmann. — Die beiden ersten Abende, am 13. und 27. October, brachten das Clavierquartett (G-moll) Op. 25 von *Brahms*, das Septett Op. 20 von *Beethoven*, Quartett (D-dur) von *J. Haydn*, der G dur-Sonate Op. 96 für Clavier und Violine von *Beethoven* und das A moll-Quartett von *Fr. Schubert*. Dem Brahms'schen Quartett haftet eine grosse Unruhe an, die dadurch erzeugt wird, dass die vier Instrumente fortwäh-

rend beschäftigt sind. Dadurch gebricht es auch dem Werke an Mannigfaltigkeit und Abwechselung in den Klangwirkungen. Trotzdem es sehr gut aufgeführt wurde, vermochte doch erst der letzte Satz das Publikum zu erwärmen. Im Esdur-Septett von Beethoven störte besonders die üble Gewohnheit der Herren vom Quartett, zwischen jedem Satze sofort laut zu stimmen. Wenn sich das Bedürfniss dazu fühlbar macht, so streiche man wenigstens nicht die leeren Saiten an, sondern schmiege sich der jedesmaligen Tonart an, ein Verfahren, welches Referent in seiner Praxis vollkommen bewährt gefunden hat. In Bezug auf die Ausführung des Septetts und des Schubert'schen Amoll-Quartetts, als die bezüglichen Schlussnummern an je einem Abend, ist zu bemerken, dass Herr Himmelstoss in eine Art erregter Stimmung gerieth, unter welcher theils die Intonation, theils die richtige Phrasirung zu leiden hatte. Die Beethoven'sche Sonate und das Haydn'sche Quartett erfreuten sich untadelhafter Wiedergabe. (Schluss folgt.)

✱ **Frankfurt a. M.**, 14. Oct. Die Abende des 12. und 13. Octbr. brachten uns zwei sehr interessante Kammermusik-Soiréen. In der ersten Soirée des Museums (am 12. Oct.) trugen zunächst unsere trefflichen Quartettisten, unter denen diesmal zuerst Herr E. Renner (an Stelle des nach Dresden übergesiedelten Herrn R. Becker) an der zweiten Geige mitwirkte, *Haydn's* sogenanntes »Kaiser-Quartett« vor. Dann spielte Herr Charles Hallé *Beethoven's* Asdur-Sonate Op. 110 mit ungemeiner Klarheit und wohlthuendster Maasshaltung. Endlich vereinigten sich zu dem *Schubert*'schen Bdur-Trio Op. 99 Herr Hallé, Frau Neruda und Herr V. Müller. Man kann sich kein schöneres Zusammenspiel denken. — In einem eigenen Concert (am 13. October) trugen Frau Neruda und Herr Hallé folgende Werke vor: 1) Sonate für Pianoforte und Violine Op. 96 in G-dur von *Beethoven*; 2) Nocturno in E-dur und Barcarole in Fis-dur für Pianoforte von *Chopin*; 3) Sonate für Pianoforte und Violine in A-dur von *J. S. Bach*; 4) Adagio für Violine in F-dur von *Spohr* (mit Clavierbegleitung) und zwei ungarische Tänze von *Brahms-Joachim*; 5) Sonate für Pianoforte und Violine in D-moll von *R. Schumann*. So hatten wir also Gelegenheit die beiden berühmten Künstler Werke verschiedener Meister interpretiren zu hören. Mit der Wiedergabe der *Bach*'schen Sonate waren wir nicht einverstanden, wir fanden den Ton der Violine zu klein, zu niedlich und sämmtliche Tempi überstürzt. Dagegen klang die *Spohr*'sche Cantilene unter den Händen der Frau Neruda bezaubernd. Herrn Hallé's Spiel gipfelte nach unserer Auffassung in der *Beethoven*'schen Asdur-Sonate. — Das zweite Museums-Concert am 23. Oct. brachte an Orchesterwerken *Beethoven's* erste Leonoren-Ouverture und *Franz Lachner's* zweite (Emoll-) Suite in so trefflicher Wiedergabe, dass wir mit wahrer Freude dieses stetige Streben nach der höchsten Vollkommenheit, welches alle unter der Leitung Müller's stehenden Aufführungen charakterisirt, wiederholt als vom erfreulichsten Erfolge begleitet anerkennen müssen. Das Lachner'sche Werk fand, entsprechend seinem hohen künstlerischen Werth, wie der vorzüglichen Ausführung, lebhafte Theilnahme des Publikums. Demnächst nahm *Beethoven's* Esdur-Concert, gespielt von Herrn M. Wallenstein, unserem durch seine regelmässige Mitwirkung in der Kammermusik verdienten Virtuosen, unser Interesse in Anspruch. Wir fanden seine Leistung darum sehr verdienstlich, dass die Persönlichkeit des Virtuosen sich in den rechten Grenzen hielt und dadurch die symphonische Bedeutung des Ganzen in aller Klarheit hervortrat. Statt der üblichen Solostücke hatte Herr Wallenstein ein zweites mit Orchester begleitetes Concertstück gewählt, das Rondeau brillant in Es-dur von *Mendelssohn* Op. 29, dessen brillanter Vortrag gleich dem des Concertes mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Die Vocalmusik vertrat Frau Anna Walter-Strauss aus Basel mit der Schöpfungs-Arie »Auf starkem Fittig« und Liedern von *Schumann* (Lied der Braut aus dem »Liebesfrühling« und dem Heine'schen »Mit Myrten und Rosen«) und ihrem am Clavier begleitenden Gemahl Aug. Walter (»Neue Liebe« von E. Geibel). Die anmuthigen Leistungen der Sängerin wurden mit verdientem Applause belohnt. — Das Programm des zweiten Kammermusik-Abends am 26. October war folgendes: 1) *Mozart*: Quartett Nr. 1 in G-dur. 2) *Beethoven*: Serenade Op. 25 (für Flöte, Violine, Viola). 3) *Schubert*: Quintett Op. 163 in C-dur.

✱ **Köln.** Der vom Kölner Tonkünstler-Verein für ein Clavier-Quintett ausgeschriebene Preis ist Herrn Julius Schrapler, Musiklehrer in Thorn, zugefallen. Ein zweiter wurde Herrn Stadtorganisten W. J. Heller in Hermannstadt (Siebenbürgen) zuerkannt.

✱ In **Kopenhagen** wurde am 15. October das auf dem Königsneumarkt neu erbaute Nationaltheater eröffnet. Die Ouverture zum »Alfenhügel« von *Kuhlau* und eine Cantate von Karl Plong, componirt von *J. P. E. Hartmann*, leiteten die Feier ein.

✱ **Leipzig.** Am 31. October fand das schon früher angekündigte Concert des Herrn Impresario Hofmann in dem bis in seine äussersten Räume gefüllten Gewandhaussaale statt. Die Kräfte, welche Herr Hofmann für seine diesmalige Concertrundreise gewonnen hat, sind derartig, dass man dem Unternehmen die besten Erfolge wünschen muss. Ueber die excellenten Leistungen des schwedischen Damenquartettes im Ensemblegesange steht das Urtheil bereits fest. Es bleibt daher nur noch zu constatiren, dass auch die übrigen drei Künstler: Herr Paul Klengel (Violine), Louis Maas (Pianoforte) und Kammervirtuos Grützmacher (Violoncello) sowohl durch die Interpretation des *Schumann*'schen Trios Op. 63 D-dur, wie auch ihrer Einzelpiècen sich jenen Damen als vollkommen ebenbürtig zur Seite stehend zeigten, — und zwar Herr Klengel in der *Tartini*'schen Teufelstriller-Sonate, Herr Maas in den *Liszt*'schen Bearbeitungen des Spinnerliedes aus dem Fliegenden Holländer und der Valse-caprice von *Fr. Schubert*, Herr Grützmacher in drei Violoncellotranscriptionen aus *Reinecke's* Oper »König Manfred«, — obwohl wir ihm das zweite Stück gern geschenkt hätten; welches sich im Concertsaale doch gar zu sehr wie eine Kleinigkeit aus irgend einem musikalischen Kinderfreunde ausnahm. — Im zweiten Euterpeconcert (3. Novbr.) bildeten die Orchesterwerke den Schwerpunkt; es waren: *Schumann's* Genoveva-Ouverture, *R. Volkmann's* Serenade F-dur für Streichorchester und *Beethoven's* Symphonie Nr. 5 (C-moll), von denen namentlich die beiden ersten präcis und fein durchgeführt wurden. Zwischen den Orchesternummern sang Frau Freudenberg aus Wiesbaden: Arie aus der »Schöpfung« von *Haydn* und Lieder von *A. Jensen*: a) Murmelndes Lüftchen, Blüthenwind und b) Am Ufer des Flusses, des Manzanares. Frau Freudenberg verfügt über eine geschmeidige, in allen Tonlagen leicht ansprechende, aber keineswegs bedeutende Stimme. Ihrer Vortragsweise haftet jedoch noch manches Dilettantenhafte an, namentlich schien die Sängerin in Haydn's Arie noch etwas befangen zu sein, wie wir aus einzelnen Intonationsincorrectheiten schliessen zu müssen glauben, da solche in Jensen's Liedern nicht mehr zu bemerken waren. Die Aufnahme, welche Frau Freudenberg beim Publikum fand, war eine freundliche und wohlwollende.

✱ **Pest.** Der ungarische Cultusminister hat dem Kaiser den Vorschlag unterbreitet, Franz Liszt zum Präsidenten der demnächst in Pest zu eröffnenden Musik-Akademie zu ernennen. Franz Liszt begiebt sich schon im nächsten Monat nach Pest, um seine neue Stelle anzutreten. Wegen Besetzung der Professuren an dieser Akademie sollen demnächst Concurse ausgeschrieben werden.

✱ Auszeichnungen und Ernennungen:

Der Hofkapellmeister Dr. Julius Rietz zu Dresden wurde bei Gelegenheit seines vierzigjährigen Dirigenten-Jubiläums vom König von Sachsen zum General-Musikdirector ernannt.

Bei der Abtheilung für ausübende Tonkunst in der Königlichen akademischen Hochschule für Musik zu Berlin sind als Lehrer des Gesanges Herr Professor Gustav Engel und als Lehrer der Theorie der Kgl. Musikdirector Herr Reinh. Succo angestellt worden.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

Musik-Zeitung, Deutsche, von Ziehrer. Wien. Nr. 40. Gregorio Allegri und das Miserere der Sixtinischen Kapelle. Frei nach dem Französischen. Von *W. v. Bechtold*. — *Sacher-Masoch*: Soubretten nach der Natur gezeichnet. Minnie Hauck, Frau Fischer-Swoboda. — Mozart und Saint-Germain bei Kaiser Josef. — Irma Nittinger's Portr. — Nr. 41. Gregorio Allegri. (Forts.) — Dr. *A. Frank*: Die Reform der Hoftheater. I. — Theodor Lobe's Portr. — Nr. 42. Gregorio Allegri. III. — Dr. *A. Frank*: Die Reform der Hoftheater. II. — Otto Dessoff (mit Portr.). — Nr. 44. *Richard March*: S'ist die alte Geschichte. Eine Erinnerung an Wilhelm Ernst. — Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Oper in Frankreich. Frei nach dem Franz. von W. v. B. — *F. Hanusch*: Neueste Klaviermusik, beeinflusst von Schumann's Kompositionen. — A. W. Ambros' Portr.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 44. *Jost van der Lüchten*: Ueber den Abt Vogler. Nach Aufzeichnungen von Zeitgenossen mitgetheilt. (Schl.) — Recensionen.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 31. *J. Pembaur*: Schubert's Männerchöre. Ed. Peters, Partitur-Ausgabe. — *Elise Polko*: Von der Gesangskunst in und ausser dem Hause. Skizzenblätter. (Forts.) — Kritik (Carl Schuberth Op. 43, von Rob. Musiol). — Nr. 32. *J. Pembaur*: Schubert's Männerchöre. (Schl.) — *O. Heinsdorf*: Die soziale Frage und die Musik. Eine Studie. (Forts.) — *Elise Polko*: Von der Gesangskunst in und ausser dem Hause. (Forts.)

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 42. *Ad. Jullien*: Théâtre national de l'Opéra. Mme. Adelina Patti dans Les Hugnenots. — *F.-J. Fétis*. Le quatrième volume de l'Histoire générale de la musique. Livre XI. — Nr. 43. *Ad. Jullien*: Théâtre national de l'Opéra. Mme. Adelina Patti dans Faust. — *Em. Mathieu de Monter*:

La musique dans les beaux-arts. Suite. IIe partie. Espagne et Portugal. — *Ch. Bannelier:* Concerts populaires de musique classique. Réouverture (14e année). — *H. Lavoix fils.* Séance annuelle de l'académie des beaux-arts. — Nr. 44. *Em. Mathieu de Monter:* La musique dans les beaux-arts. Suite. IIe partie. Espagne et Portugal. — Dr. *Edmond Schebek:* De la fabrication du violon en Italie, et de son origine Germanique. Esquisse historique. (Trad. par E. M.)

Die Sängerhalle. Nr. 20. Deutscher Sängerbund. Protokoll des 5. Sängertages zu München. — Schwäbischer Sängerbund. — Richard Müller, der Dirigent des akad. Gesangvereins Arion in Leipzig. — Der Wiener Männergesangverein in Venedig. — Nr. 21. Der Wiener Männergesangverein in Venedig. (Schl.)

Standard, The musical. Nr. 534. Wagner's place in music. Nr. 6. — The Leeds musical festival. — College of organists' festival service. — Reviews.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 25. November 1874. **Nr. 47.** IX. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bücher über Musik.

Dr. M. Bohlinger, Theoretisch-praktische Harmonielehre für Schulen, Privat- und Selbstunterricht bearbeitet. Nördlingen, Druck und in Commission der C. H. Beck'schen Buchhandlung. 1874. 8°. V und 121 S. Preis 1 Thlr.

Der Verfasser der vorliegenden Schrift ist nicht Musiker von Fach, sondern *Dr. med.* Oberstabsarzt in Neuburg, aber wie aus dem Büchlein hervorgeht, von Liebe zur Kunst beseelt. Der in der Vorrede ausgesprochenen Ansicht, dass ein erfolgreiches Studium der Harmonie nicht möglich sei, wenn der Schüler nicht damit beginne, sich zunächst eine gründliche und sichere Kenntniss der Intervalle anzueignen, wird jeder gewissenhafte Lehrer gern beipflichten. Es heisst daselbst: »Er (der Verfasser) gelangte zu der Ueberzeugung, »dass der Mangel an gründlicher Vorbildung in den Tonintervallen die Hauptursache ist, warum das Studium der Harmonie aus den Handbüchern, obwohl sich viele derselben »durch inneren Gehalt und Reichhaltigkeit an Beispielen auszeichnen, so sehr erschwert wird, und für Anfänger so häufig »fruchtlos bleibt, und ebenso durch den Generalbass-Unterricht, wie er gewöhnlich ertheilt wird, auf langen Umwegen »nur ein unvollkommener Erfolg erzielt wird. — In den Lehrbüchern der Harmonie wird nämlich die Lehre von den Intervallen entweder nur in einer kurzen systematischen Uebersicht abgehandelt oder die Kenntniss derselben als schon »bekannt vorausgesetzt, und gerade auf der gründlichen Kenntniss der Intervalle fusst der sichere und vollkommene Erfolg »des Harmonie-Unterrichtes. Nur im zweistimmigen »Satze kann der Schüler zur richtigen Erkenntniss und Behandlung der Intervalle (als Bestandtheilen der Harmonie) mit »gleichzeitiger Anwendung der Grundregeln des reinen Satzes »auf eine leichtfassliche Art geführt werden. Der drei- und »vierstimmige Satz ist dann gleichsam nur eine Wiederholung »der im zweistimmigen entwickelten Harmoniegesetze.« — Nach den hier angeführten Worten hofften wir eine wirklich gut geordnete, von einem wissenschaftlich gebildeten Manne systematisch und übersichtlich ausgearbeitete Lehre von den harmonischen Verhältnissen in der Musik zu erhalten, und in dieser Hoffnung wurden wir noch bestärkt durch die Ueberschrift des ersten Theiles der Arbeit: »Scalenlehre, Melodik«, welcher bis S. 26 geht und welchem dann der zweite Theil die »Accordlehre, Harmonik« (S. 27 bis zum Schluss) folgt. Leider wurden wir aber beim weiteren Lesen enttäuscht. Denn schon §. 1. »Einleitung« überschrieben, enthält nichts von den angekündigten Dingen; in demselben wird uns mitgetheilt 1) Dass die Musik (*ars musica*, Tonkunst) die Kunst sei, in sinnig zusammengesetzten Tönen die mannigfaltigen Gefühle des Menschen als Zustände der Seele darzustellen. Dergleichen Erörterungen gehören in eine Aesthetik der Musik, aber nicht in eine theoretisch-praktische Harmonielehre; ausserdem ist die Definition auch nicht einmal richtig. Die Musik verstärkt oder erhöht wohl durch den Rhythmus und die Harmonie den Ausdruck der sonst blos gesprochenen Worte, d. h. sie verwandelt die Sprache in Gesang und kann auf diese Weise »mannigfaltige Seelenzustände«, wenn man diesen Ausdruck gelten lassen will, in den Hörenden anregen und erwecken, nimmermehr kann sie aber dergleichen Seelenzustände darstellen. Das was die Musik darzustellen hat, sind eben ihre eigenen rhythmischen und harmonischen Verhältnisse, welche zu betrachten und zu lehren der Zweck des vorliegenden Büchleins sein sollte. Der Verfasser fährt dann fort: 2) Die Musik scheidet »sich nach der Farbe der Töne in Gesang (*cantus*) und »Spiel (*ludus*), d. h. in Vocal- und Instrumentalmusik.« Hiernach scheint es, als wenn der wesentliche Unterschied zwischen Gesang und Spiel in der Klangfarbe zu suchen sei! Wenn also Jemand die Erfindung eines Instrumentes machte, welches der menschlichen Stimme in Betreff jener Klangfarbe vollkommen gleich wäre, so würde man dadurch Vocalmusik auch auf Instrumenten machen können. Wenn wir nicht im neunzehnten Jahrhundert lebten, so würde es unbegreiflich scheinen, dass ein wissenschaftlich gebildeter Mann in musikalischen Dingen dergleichen Behauptungen aufstellen und dabei gänzlich übersehen kann, dass der wichtigste Bestandtheil der Vocalmusik in der Sprache, dieser edelsten Gabe der göttlichen Natur, liegt, d. h. dass die Vocalmusik eine Vereinigung von Sprache, Rhythmus und Harmonie ist, wie schon die Alten die Melodie (μέλος) definiren. — Ferner heisst es mit einigen Abkürzungen in der Einleitung: »3) Die Vocalmusik umfasst die »vier Stimmen *Basso, Tenore, Alto, Soprano*.« Dann »4. Die »Instrumente theilen sich a) in Saiteninstrumente: *Violon*, »*Violoncello, Viola, Violino*, Harfe, *Guitarre*, Cither, b) in Blasinstrumente von Holz ....., von Blech ..... u. s. w. — »Instrumente, welche nur ihres eigenthümlichen Klanges wegen

»benutzt werden, sind die grosse und kleine Trommel, die »Pauken (*Tympani*) und der Triangel. 5) Das grösste und ..... »mächtigste Instrument ist die Orgel. Durch ihre Vollkommen»heit und ganze Einrichtung eignet sie sich am meisten zum »Studium der Harmonie. Wer Gelegenheit zum Orgelspiel hat, »versäume daher diese nicht. 6) Was für die Kirche die Or»gel, ist das *Piano* (*Pianoforte*, Clavier) für das Haus. Durch »seine Mechanik und den weiten Tonumfang ist es nach der »Orgel das geeignetste Instrument zum Harmonie»Unterricht. 7) Das vereinigte Zusammenwirken der Singe»stimmen nennt man Chor (*Chorus*), und das der sämmtlichen »Instrumente Orchester (*Orchestra*); die geordnete Zusam»mensetzung der Stimmen wird Partitur genannt (Vertheilung, »Sparte).«

Der zweite § ist »Harmonie und Melodie« überschrieben. Die hier gegebene Definition von Harmonie, wonach dieses Wort den innersten Zusammenhang oder die Uebereinstimmung der Töne sowohl im Raume, als auch in der Zeit bezeichnen soll, ist sonst nicht üblich. Der Verfasser sagt, die Uebereinstimmung (oder Harmonie) der Töne in der Zeit, nennt man das Zeitmaass, den Rhythmus ....., die Uebereinstimmung im Raume den Wohlklang, welchen ihre Verbindung hervorbringt. Hierdurch kommt der Verfasser aber zu dem Dilemma, diesen Wohlklang als »Harmonie im engeren Sinne« bezeichnen zu müssen. Meiner Ansicht nach sind die uns von den Alten überlieferten Definitionen von Rhythmus und Harmonie so klar, dass man schwerlich an ihre Stelle etwas Besseres wird setzen können. Die folgenden Sätze dieses Paragraphen sind richtig und gut: »3) Aus der Harmonie entspringt »die Melodie, welche daher eine durch rhythmische und har»monische Gesetze bedingte Zusammensetzung der Töne ist. »4) Die Töne bilden in ihren Verbindungen Zwischenräume »(Intervalle), sowohl in der stufenweisen Folge auf der »Tonleiter, als in dem sprungweisen Zusammenklange in den »Accorden.« Es ist nur unklar, weshalb der Verfasser bei den sprungweisen, also grösseren Intervallen nicht wie bei der stufenweisen Tonfolge den einstimmigen Gesang vor Augen hat, sondern hier schon vom »Zusammenklange in den Accorden« spricht. »5) Der Unterricht in der Harmonie ist daher »eine fortgesetzte Uebung des Gehöres in der Erkenntniss der »mannigfaltigen Intervalle.« Dies sind goldene Worte, die von den Musiklehrern nicht genug beherzigt werden können; denn zur Beurtheilung der harmonischen Verhältnisse, der Intervallengrössen, ist das Ohr der alleinige Prüfstein, der heutzutage nur gar zu oft ausser Cours gesetzt wird, indem man an seine Stelle das mechanische Abmessen mit den Fingern auf den Instrumenten zu setzen pflegt. Der Sänger kann daher des Ohres niemals entbehren. Leider kommt der Verfasser aber mit einem hinkenden Boten nach, wenn er fortfährt: »Um »diese (nämlich die Intervalle) tief und bleibend einzuprägen, »müssen sie stets (mit Beihülfe des Pianoforte) »gesungen werden, da sie sonst flüchtig an dem Gehör vor»beieilen und keinen bestimmten und klaren Eindruck zurück»lassen.« Hätte doch der Verfasser gesagt, ohne Hülfe eines Instrumentes und namentlich des gleichschwebend-temperirtabgestimmten Clavieres, da dieses so leicht die wahre natürliche Reinheit der Intervalle beeinträchtigt.

§ 3. ist »Tonsystem« überschrieben. Hier erwartet man nun mit Sicherheit endlich eine eingehende Beschreibung der diatonischen Tonleiter mit ihren Octavengattungen und allen in ihr vorkommenden Intervallen und Intervallen-Gattungen zu finden; allein vergeblich. Unter Tonsystem versteht der Verfasser nichts weiter als die durch die gleichschwebende Temperatur in zwölf gleiche Theile zerlegte Octave, wobei er sogar anfangs vergisst, den Begriff der Octave genügend zu erklären. Es heisst dort »1) Die Musik hat zwölf Töne, näm»lich die sieben der als Muster oder Ur-Tonart angenommenen »*C*-Tonleiter: *c—d—e—f—g—a—h* und die fünf abgeleiteten »Töne, nämlich *cis = des*, *dis = es*, *fis = ges*, *gis = as*, *ais = b*.« In einer Anmerkung werden wir dann darüber belehrt, dass die ursprüngliche Tonleiter die »*F*-Tonart« gewesen sei, wofür man erst später die *C*-Tonleiter als Normaltonart eingeführt habe, indem man das runde *b* in ein viereckiges ♮ als Erhöhungszeichen setzte. Da nun dieses Zeichen dem Buchstaben *h* ähnlich aussehe, so habe man diesen auf der siebenten Stufe der *C*-Tonleiter beibehalten. Dies ist jedoch nicht ganz richtig. Schon früh im Mittelalter bediente man sich zur Bezeichnung der *Amoll*- oder hypodorischen Octave der sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets *A—B—C—D—E—F—G—(A)*. Der Buchstabe *B* bedeutete zunächst die von *A* einen ganzen Ton entfernte Tonstufe, wurde also für unser *H* gebraucht. Da aber neben diesem Ganzton *B* in Rücksicht auf den *Tritonus f—h* häufig auch ein erniedrigtes *B* (also die Tonstufe, die wir heutzutage *B* nennen) zur Anwendung kam, so unterschied man ein höheres *B* (*b-quadratum*, ♮) und ein tieferes *B* (*b-rotundum*, ♭). Für das erstere ist später der achte Buchstabe des Alphabetes *h* eingeführt worden; und da man ferner nicht mehr mit der Octave *A* zu zählen anfing, sondern statt derselben die Dur-Octave *C* annahm, so ist die heutzutage gebräuchliche Folge der sieben Buchstaben *c—d—e—f—g—a—h* (*c*) entstanden, die eine scheinbar willkürliche Abweichung von der alphabetischen Folge zeigt. In einer anderen Anmerkung wird uns mitgetheilt, dass die Franzosen und Spanier statt der sieben Buchstaben die Silben *ut — re — mi — fa — sol — la — si* gebrauchen. Hierauf kommt der Verfasser auf die Octave zu sprechen: »2) Da ein Ton in derselben Tonfarbe auf verschiedenen Tonhöhen als Octav vorkommt, so hat man zur Bezeichnung der Octaven den Buchstaben eine besondere Unterscheidung gegeben, wie folgendes Tonsystem (Tabulatur) zeigt:

Contratöne	grosse Octave	kleine Octave
F-G-A-H	*C-D-E-F-G-A-H*	*c-d-e-f-g-a-h* etc.

In dieser Tabulatur soll sich der Schüler dann die Stimmung des Contrabasses, Violoncelles, der Bratsche, der Violine und der Guitarre aufsuchen: ein ziemlich zweckloses Bemühen! Doch scheint es der Verfasser für die Uebung in der Intervallenlehre für wichtig zu halten, da er sonst über diese Lehre wenig weiter vorbringt. — In demselben Paragraphen wird uns alsdann eine kurze Erklärung der Schlüssel gegeben, wobei er wieder einmal richtig bemerkt, dass für die Vocalstimmen die alten Gesangschlüssel zweckmässiger als die einseitige Anwendung des Bass- und Violinschlüssels seien. Auch der viereckigen Choralnote mit ihrem *F*- und *C*-Schlüssel auf vierlinigem System wird gedacht. Hiermit ist aber die Belehrung über das Tonsystem als diatonische Scala beendet. Im folgenden Abschnitt (§ 4.) »Das chromatische und diatonische Tongeschlecht« wird uns die moderne chromatische zwölfstufige Leiter aufwärts *c—cis—d—dis* u. s. w., und abwärts *c—h—b—a—as* u. s. w. vorgeführt. Weiter unten heisst es dann: »Der ganze Ton klingt hart, der halbe »Ton weich; das Gehör erträgt nicht mehr als drei ganze »Töne hintereinander, nach diesen verlangt es den Eintritt des »weichen Halbtones.« Das ist gewissermaassen richtig und in der diatonischen Tonleiter kommt nur einmal die Folge von drei ganzen Tönen *f—g—a—h* vor, in der bisweilen aufwärts mit *fis* und *gis* gebildeten Molltonleiter *a—h-c—d—e—fis—gis-a* aber sehen wir selbst bei guten Componisten vier ganze Töne nebeneinander. Aus den angeführten Stellen und namentlich aus der folgenden erkennen wir aber, dass es dem Verfasser nicht vollkommen klar geworden ist, was ein Tonsystem und vor allen Dingen was das diatonische Tonsystem ist. Er sagt, »aus lauter ganzen Tönen könne man keine Me-

»lodie bilden; ebenso lässt sich aus der chromatischen Ton»leiter allein keine Melodie bilden; das diatonische Tongeschlecht »muss sich daher mit dem chromatischen verbinden: daraus »entstehen dann« (also aus einer Verbindung des diatonischen und chromatischen Tongeschlechtes!!) »die beiden Tonarten, »nämlich die harte und weiche, Dur- und Moll-Tonart. Denn »wo das Strenge mit dem Zarten, wo Starkes sich und Mildes »paarten, da giebt es einen guten Klang.« Fast in allen neueren Harmonielehren finden wir in Bezug auf die diatonische Tonleitung dieselben Fehler wieder. Wenn die neueren Musiklehrer wie die älteren von den Octavengattungen ausgingen, so würde die Erklärung von Dur und Moll ganz einfach und natürlich sein, und der Schüler würde zugleich lernen, auf den verschiedenen Stufen richtige Cadenzen zu bilden, und dadurch einen sicheren Anhalt bekommen für die Anwendung der zufälligen Kreuze und Bee und die ganze Modulationslehre überhaupt. — Der folgende Abschnitt § 5 beschäftigt sich mit der »harten Tonart, *Modus durus*, *Majore*«. Ueber den Bau dieser Leiter erfahren wir vorläufig nichts; es wird nur gelehrt, dass in der »Urtonart« *C* der Grundton oder die *Tonica* sei, die übrigen Stufen dagegen Nebentöne heissen. Alsdann werden sämmtliche Transpositionen von Dur bis zu sieben Kreuzen und sieben Been aufgezählt, und erst im § 6 »Die beiden Halbtöne der Leiter« besprochen, und zwar als die »empfindlichen Töne oder die Seele der Leiter«. — § 7 nimmt einen Anlauf zur Erklärung der Octavengattungen, Nebentonarten genannt, springt dann aber auf einen hiermit in gar keiner Beziehung stehenden Gegenstand über, indem der Verfasser die Behauptung aufstellt, *C*-dur sei mit allen denjenigen Durtonarten verwandt, in denen der Ton *c* auf irgend einer Stufe vorkomme, also mit *G-*, *F-*, *B-*, *Es-*, *As-* und *Des*-dur. Dann heisst es weiter: »In den sieben Tonarten, welche »auf einem Tone möglich sind, findet folgender Wechsel der »Halbtöne statt:

c—d—e—fis-g—a—h-c, c—d—e-f—g—a—h-c, c—d—e-f—g—a-b—c, c—d-es—f—g—a-b—c, c—d-es—f—g-as—b—c, c-des—es—f—g-as—b—c, c-des—f-ges—as—b—c.

Das sind die sieben Octavengattungen (oder wie der Verfasser sie nennt, »Nebentonarten«) auf eine Tonhöhe transponirt und in so fern existirt ein gewisser Zusammenhang zwischen den Octavengattungen und der Verwandtschaft der Transpositions-Dur-Scalen. Leider drückt sich der Verfasser über solche und andere Dinge aber niemals mit genügender Klarheit aus. Bei ihm erscheint Alles planlos, zufällig und bunt durcheinander geworfen und entspricht keinesweges dem, was in der Vorrede Gutes angekündigt wird. Der Verfasser geht nun zu den Accorden (»Durharmonie«) über. Mit Bestimmtheit erwartet der Leser jetzt die Lehre vom zweistimmigen Satze; es folgt aber statt dessen die Besprechung des Dreiklanges in seinen verschiedenen Lagen. Dann »die Moll-Harmonie« (§ 11) und »die Molltonart« (§ 12). In diesem Abschnitte ist wieder einiges Gute enthalten, nämlich dass *A-moll* als eine Nebentonart (Octavengattung) von *C* hingestellt wird, was aber auch durch die folgenden Erklärungen, namentlich § 13 »Die dreihalbtönige Molltonart« wieder aufgehoben wird. — § 17 ist sogar von einer vierhalbtönigen Dur-Tonart die Rede: *e-f—gis-a—h-c—dis-e*, bestehend aus dem übermässigen Quint-Sexten-Accord *f—a—c—dis* und seiner Auflösung *e—gis—h—e*. Dergleichen Dinge nützen dem Schüler wenig und heben gar zu leicht den Begriff der Tonart bei Anfängern wieder auf. — Weiter unten enthält der zweite Theil »Accordlehre« wieder manches Gute, eine systematische Trennung dieser beiden Theile ist aber auch nicht zu erkennen, da bereits von einigen Accorden im ersten Theile schon die Rede war.

Wir müssen gestehen, dass wir nach dem Lesen der Vorrede mit dem besten Vorurtheil an die Durchsicht des ohne Zweifel fleissig ausgearbeiteten Werkchens gingen: Liebe zur Sache und ein redliches Streben wird Niemand dem Verfasser absprechen können. Dennoch ist es ihm aber nicht gelungen, seine Lehre übersichtlich und klar darzustellen. Es fehlen ihm dazu auch mancherlei Vorkenntnisse: eine Intervallenlehre muss auf einer akustischen Grundlage beruhen, durch welche wir das Wesen der Consonanzen kennen lernen, durch deren Combination dann die Tonleiter entsteht; die Orgel- und Clavier-Tastatur reicht dazu nicht aus. Den zweistimmigen Satz klar und richtig zu lehren, ist ohne Sicherheit im strengen Contrapunkt nicht wohl möglich, durch welchen allein man zu einer regelrechten Behandlung der dissonirenden Intervalle und der Intervalle überhaupt in der Praxis gelangen kann, und so in vielen anderen Dingen.

Richter, Ernst Friedrich, Professor, Cantor an der Thomasschule und Musikdirector an den beiden Hauptkirchen, Lehrer am Conservatorium der Musik zu Leipzig. **Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunktes.** Praktische Anleitung zu dem Studium desselben zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1872. 8⁰. VIII und 168 S. Pr. 1 Thlr.

(Auch unter dem Titel: Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. In drei Lehrbüchern. 2. Bd.)

Der Verfasser dieses Werkes hat bereits mehrere musikalische Lehrbücher geschrieben. Im Jahre 1852 erschienen von ihm: 1) Die Elementarkenntnisse zur Harmonielehre und zur Musik überhaupt *), 2) Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse **); dieselbe bezieht sich grösstentheils auf die Formen der Instrumentalmusik. Dann 3) 1853 »Lehrbuch der Harmonie« ***); ferner 4) 1859 »Lehrbuch der Fuge« †); 5) 1868 »Katechismus der Orgel« ††), denen sich nun noch 6) das vor zwei Jahren erschienene Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunktes anschliesst. In diesem jetzt zu besprechenden Werke ist nicht von der Fuge die Rede; dieser ist schon, wie wir gesehen haben, — ohne dass vom Schüler contrapunktische Uebungen vorher verlangt wurden, — ein besonderes Lehrbuch gewidmet worden. Solche contrapunktische Uebungen müssen aber dem Studium der Fuge nothwendigerweise voraus gehen, und so kann man sagen, dass die letzterschienene Schrift ein wenig nachhinkt. Indess, wir wollen hiervon absehen und uns an das halten, was uns das Buch bietet.

Das Werk beginnt mit einer Einleitung, in welcher wir über die Bedeutung des Wortes »Contrapunkt« belehrt werden, woran sich dann einige geschichtliche Notizen anschliessen. Die beigegebenen Proben älterer Contrapunkte von W. Du-

---

*) Gr. 8⁰. 24 S. Leipzig, G. Wigand. 6 Ngr.

**) Als Leitfaden beim Studium derselben und zunächst für den praktischen Unterricht im Conservatorium der Musik zu Leipzig. gr. 8⁰. IV und 52 S. Leipzig, G. Wigand. 15 Ngr.

***) Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet. gr. 8⁰. VIII, 188 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 2. Aufl. 1857, 3. Aufl. 1860, 4.—7. Aufl. 1862—68, 8. Aufl. 1870, 9. Aufl. 1872. XII, 204 S. unter dem Titel: Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. In drei Lehrbüchern. 1. Band.

†) Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Komposition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon, zunächst für den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet. gr. 8⁰. VI, 180 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 2. Aufl. 1868. 3. Aufl. 1874 unter dem Titel: »Praktische Studien zur Theorie der Musik«. 3. Bd.

††) Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Structur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel. Mit 25 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber. Illustr. Katechismen Nr. 64. 8⁰. XII, 152 S. ½ Thlr.

fay, Ockenheim, Josquin de Près, Palestrina und Astorga sind gar zu kurz und deshalb überflüssig, ja eigentlich schädlich. Ihr Zweck ist zu zeigen, dass die Kunst des Contrapunktes erst im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts Bedeutung gewonnen hat, und da ist es sehr leicht, einem an Bach's, Beethoven's und Chopin's Instrumentalmusik gewöhnten Jünger unserer Tage die alte Gesangskunst durch dergleichen Proben als trocken und langweilig zu verleiden. Wer kann wohl aus den folgenden sechs Takten Palestrina's wunderbare Erfindungskraft und seine kaum von einem Seb. Bach wieder erreichte Sicherheit in der Stimmführung erkennen?



Der Verfasser sagt freilich von diesen Pröbchen: »Es ist nicht »die Absicht, bei den folgenden kurzen Proben auf Eigenthüm»lichkeiten, Verschiedenheiten, auf den Geist der Stücke näher »einzugehen; dazu gehörten längere und ausgeführtere Sätze ». . . .; es gilt hier nur eine übersichtliche Anschauung der »technischen Fortschritte (!!) zu geben, um kennen »zu lernen, was man von jeher unter Contrapunkt verstand.« Trotz dieser Worte können wir die Einleitung nur als eine Verstümmelung der Musikgeschichte ansehen, die um so nachtheiliger wirkt, als ein renommirter und durch seine Stellung angesehener Lehrer sie mit dem grössten Ernste unerfahrenen und durchweg in einer anderen Richtung erzogenen Jünglingen vorträgt. Man denke nur an die musikalische Vorbildung und den Bildungsgrad eines Leipziger Conservatoristen, dessen Hauptbeschäftigung darin besteht, täglich mehrere Stunden auf dem Piano oder einem Saiteninstrumente zu spielen.

Wir kommen nun zu dem Lehrgange des Herrn Richter, der wenigstens eigenthümlich ist. Anstatt mit der einstimmigen Melodie zu beginnen, welcher dann eine zweite Stimme nach gewissen Gesetzen hinzugefügt wird, geht der Verfasser, die moderne Harmonielehre im Auge habend, vom vierstimmigen Satze aus. Zunächst lässt er einen *Cantus firmus* in ganzen Noten in einfachen Accorden aussetzen und giebt dann dieser, dann jener Stimme eine Bewegung in halben Noten, Syncopen und Viertelnoten. Dieses Verfahren erinnert an die Marx'sche Figuration. Hierbei sind neben diatonischen Fortschreitungen auch chromatische Durchgänge und allerlei andere Freiheiten (Nebennoten etc.) gestattet. Hierauf folgt der dreistimmige Satz, der nun »nicht mehr überall die Harmonie vollständig erscheinen lässt.« Dann erst kommt der zweistimmige an die Reihe, »in welchem uns statt der Accorde nur Intervalle »entgegentreten, die jedoch immer den Begriff von Accorden »enthalten müssen. Die Terz und Sexte wird den Dreiklang »geben (?), die Quinte und Octave wird selten dazu zu ver»wenden sein; jene weil sie zu hohl und leer ist (!!), diese »nur an besonderen Stellen« u. s. w. Der Verfasser verlangt also, dass sich das Ohr immer etwas nicht Vorhandenes hinzudenkt, sich von irgend einem Intervalle die Vorstellung macht, als stehe es an Stelle eines drei- oder vierstimmigen Accordes. Zu welchem Zwecke aber? Genügen denn zwei schön geführte Melodien, wenn sie in Bezug auf gegenseitiges Consoniren und Dissoniren geregelt sind, nicht vollständig zur Befriedigung des Ohres und des musikalischen Gefühles? und welchen Dreiklang soll man sich schliesslich bei der Sexte denken? nehmen wir z. B. *d-h*. Ist das der Dreiklang *G-h-d*, oder *H-d-fis*, oder vielleicht der Sextenaccord mit kleiner Terz *D-f-h?* Der Lehrgang ist verkehrt, weiter ist darüber nichts zu sagen. — — Von seinem modernen Standpunkt verwirft der Verfasser bei seinen Uebungen auch die Octavengattungen (Kirchentöne), welche nur gelegentlich beim Choralsatze einige Berücksichtigung finden. Die Vorstellungen, die der Verfasser mit denselben verbindet, sind im Ganzen die allen Dilettanten landläufigen, wenn auch ein wenig besser als die A. B. Marx'schen. Welchen Einfluss die Uebung in den Octavengattungen namentlich in Bezug auf die Modulation innerhalb der Grenzen einer Tonart hat, ist in diesen Blättern und auch anderswo schon genügend oft auseinander gesetzt worden.

H. Bellermann.

Münchener Musikbrief.

II.

St. (Mitte November.) Endlich kann ich Ihnen über ein Ereigniss berichten, nach dem man sich seit Jahren sehnte, welches seit Monaten versprochen war und längst als die »Seeschlange« unserer officiellen und officiösen Theaternachrichten betrachtet wurde: die Wiederaufführung des »Don Juan« auf unserer Hofbühne am 28. October d. J. Es klingt fast unglaublich, wenn man sagt, dass die Krone aller Opern hier acht Jahre lang verschollen war; zum Nachweise der Richtigkeit führe ich an, dass die letztvorhergehende Aufführung am 9. December 1866 stattgefunden hat. Damals sass noch Fr. Lachner am Dirigentenpulte und hatte gerade zu dieser höchst gelungenen Vorstellung, deren ich mich heute noch mit Vergnügen erinnere, mit den Darstellern die Seccorecitative neu einstudirt. Kindermann sang den »Don Juan«, Fischer den »Comthur«, Vogl den »Ottavio«, Bausewein den »Leporello«, Hartmann den »Masetto«; »Donna Anna«, »Donna Elvira« und »Zerline« waren vertreten durch die Damen Mallinger, Diez und Stehle. Das war ein Ensemble! »Lieben Freunde, es gab bessre Zeiten!« — Doch ich schwärme von der Vergangenheit, während ich von der Gegenwart sprechen soll. Also zu letzterer! Von der früheren Besetzung sind nur Bausewein und Vogl bei ihren Partien geblieben. Ersterer hat stimmlich seitdem entschieden verloren und ist im Spiele mindestens nicht besser geworden; er spielt und singt trocken und nüchtern, von »Don Juan's« Diener kann man gewiss gewandtere und feinere Manieren erwarten. Vogl dagegen hat an Gesangskunst ausserordentlich gewonnen, dies war namentlich in der ersten Arie fühlbar, die er wohl vollendet singt. In seiner zweiten Arie und in einigen Ensembles forcirt er zu heldenhaft, wohl um dem oft gehörten Vorwurfe die Spitze abzubrechen: es sei »Ottavio« eine langweilige Figur; da dieser Vorwurf aber im Sujet nur zu wohl begründet ist, so kann ihm auch durch momentanes leidenschaftliches Aufflackern nicht begegnet werden. Kindermann giebt jetzt den »Comthur« und bringt die sonst meist mit Sängern zweiten und dritten Ranges besetzte Rolle zu einer Geltung, die sie vielleicht noch nie und nirgends gehabt hat. Die Scenen, in welchen er mitwirkt, wurden erst hierdurch recht zu den ergreifendsten der ganzen Oper; schauerlich ertönt namentlich am Schlusse seine markige Stimme. Den »Masetto« singt und spielt Mayer ziemlich befriedigend. Von den Damen entspricht Frau Vogl als »Elvira« noch am besten; sie singt so weich und gefühlvoll,

als es ihr möglich ist, und hat die Rolle offenbar mit der grössten Hingebung studirt. Vielleicht würde sie besser an Stelle des Frl. Radecke die »Donna Anna« geben, welche dieser sowohl zu hoch als zu anstrengend ist; rühmend muss hervorgehoben werden, dass Frl. Radecke die zarteren Partien ihrer Rolle sehr schön zum Ausdruck bringt. Frl. Meyaenheym ist als »Zerline« bald naiv, bald kokett und affectirt; sie behandelt die Rolle etwa im französischen Soubrettenstil und singt ihre Arien so spitzig ab, dass von einer Auffassung Mozart's kaum die Rede sein kann. »Doch wo bleibt die Hauptrolle?« höre ich fragen. Es ging mir soeben fast mit ihr wie mit ihrem Darsteller in der Oper; sie kam mir mit all den anderen Personen etwas aus dem Gesichte. Ihr Träger ist Herr Fuchs, ein junger Mann, welcher kaum etwas über ein Jahr der Bühne angehört. Wenn ich dem beifüge, dass Fuchs zwar gute, aber keineswegs ganz hervorragende stimmliche und schauspielerische Anlagen und Mittel besitzt, ferner dass er ein äusserst strebsamer und bescheidener Kunstjünger ist, so ergiebt sich hieraus schon die Folgerung, dass er seiner Rolle nach keiner Richtung völlig gewachsen, wie er es auch selbst recht gut zu fühlen scheint. Er bringt weder den flotten Lebemann, noch den frechen Wüstling, den er darstellen soll, ganz und echt zur Erscheinung; namentlich weiss er im Finale des ersten Actes zu wenig den Mittelpunkt der ganzen Scene zu bilden. Gesanglich kommt Fuchs in seiner Rolle übrigens besser zur Geltung; so singt er z. B. »Reich mir die Hand«, dann das Ständchen recht brav, während zu dem feurigen Champagnerliede die Kraft nicht ganz ausreicht.

Man fragt sich hier allgemein, warum Kindermann, dieser ehemals ausgezeichnete »Don Juan«, die Rolle nicht wieder aufgenommen hat. Mit der Beantwortung dieser Frage gelange ich zu einem der Hauptpunkte dieser Besprechung der Wiederaufführung, zu der neuen Textbearbeitung des königl. Regisseurs Dr. Grandaur. Dass sie an dem Verstummen Kindermann's als »Don Juan« die Hauptschuld trägt, stellt der Sänger selbst, soviel man hört, mindestens nicht in Abrede. Man würde demnach vor der Wahl gestanden haben: entweder Kindermann als »Don Juan« und den alten Text, oder den neuen Text ohne Kindermann. Man wählte letzteres; schien also zu glauben, der neue Text könne Kindermann's Mitwirkung aufwiegen. Es war dies eine bittere Täuschung; denn der neue Text war ohnehin fast soviel als völlig überflüssig. Sein in einer Vorbemerkung angedeuteter Zweck: »Sinnwidriges zu berichtigen, Stillosigkeiten in Wort und Ausdruck zu beseitigen und die poëtische Form wieder in die ihr gebührenden Rechte einzusetzen«, war hier wenigstens ein illusorischer, weil diesen Mängeln bereits längst, so weit nöthig, abgeholfen war. Wenn demnach »die zu lösende Aufgabe keineswegs darin bestand, um jeden Preis Neues zu geben, sondern sich hauptsächlich auf Concentrirung des schon vorhandenen Guten zu beschränken, hatte bei gleichzeitiger Erhaltung aller populär gewordenen Stellen, wofern sie mit der Würde des Werkes nicht in allzu grellem Widerspruche standen«, warum — wird man fragen müssen — singt jetzt »Don Juan« nicht mehr »Hör' auf den Klang der Zither«, und »Leporello« statt wie früher »Herr Gouverneur zu Pferde, ich neige mich zur Erde« jetzt »O hochgeschätzte Statue, verehrter Marmorreiter« u. s. w. Als Probe der neuen Dichtung sei ohne weiteren Commentar das Ständchen hier abgedruckt:

»Herzliebchen, komm an's Fenster, ach hab' Erbarmen,
O lindre meine Qual, gieb Trost mir Armen!
Musst' ich vergebens hier um Liebe werben,
Dann lass zu Füssen Dir mich trostlos sterben
Dein Mund ist süss wie Honig, zarte Blüthe,
Auch Dein Herzchen ist — glaube mir — voll von Güte
Drum öffne, holdes Kind, mir sonder Bangen,
Komm und erhör' mein Flehn, lass Dich umfangen.«

Hieraus ergiebt sich der treffliche Stil und der poetische Werth des neuen Textes wohl ohnehin zur Genüge. Ganz ausgezeichnet hat sich die Wiederaufnahme der Seccorecitative bewährt; dieselben verbinden die ausgeführten musikalischen Nummern vorzüglich und sind, in einem leichten, flüchtigen Parlando gesungen und auf dem Flügel begleitet, von entschieden guter dramatisch belebender Wirkung. Die Mitwirkenden wissen hierbei den richtigen Ton vollkommen zu treffen. Am Flügel, wie am Dirigentenpulte sitzt Hofkapellmeister Wüllner, der mit seiner nüchternen Auffassung gerade der dramatischen Musik am fernsten steht. Eine feine, künstlerisch vollendete Reproduction und Nüancirung kommt deswegen nicht zu Stande, dagegen sind manchmal verschleppte Tempi und ähnliche Ungehörigkeiten zu hören. Schon die Ouvertüre wird matt und farblos gespielt. Die Ausstattung mit neuen Decorationen und Costümen ist ganz prächtig. Man hat aus »Don Juan« eine wahre Prunkoper gemacht, aber auch ursprünglich fremde Elemente, wie z. B. schliesslich den Palasteinsturz hinzugetragen. Die Aufnahme seitens des Publikums war eine begeisterte, was ich mit Freuden erwähne, nicht als ob dies der Lohn für eine im Ganzen mittelmässige Wiedergabe hätte sein müssen, sondern weil daraus zu ersehen ist, dass die regste Bewunderung ewig schöner und unvergänglicher Werke glücklicher Weise nie aufhört. Gestand ja doch ein Erz-Wagnerianer: »Don Juan« sei ihm fast so lieb als »Tristan und Isolde«.

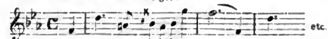
(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

*** Berlin.** Das Oratorium oder vielmehr »musikalische Drama« »Herakles« von *G. Fr. Händel* erfuhr in dem Saale der Singakademie am 18. November wohl die erste würdige Aufführung in Deutschland. Der Dirigent derselben war Herr Professor Joseph Joachim, das Orchester und der Chor bestanden aus Eleven der Abtheilung für ausübende Tonkunst bei der Kgl. akadem. Hochschule für Musik, und dem mit derselben verbundenen Dilettantenchor. Die Solopartien hatten ihre Vertreter in Herrn Georg Henschel (Herakles), Frau Amalie Joachim (Dejanira), Herrn Rud. Otto (Hyllos), Frau Schultzen-von Asten (Jole), Fräul. Adele Assmann (Lichas) und Herrn Domsänger Siebert (Priester des Zeus). Es war dies die erste grössere Aufführung mit Chor und Orchester, welche die Kgl. Hochschule seit ihrem kurzen Bestehen nunmehr veranstaltete und die eine nach allen Seiten hin wohl vorbereitete und daher auch vortrefflich gelungene, ja glänzende genannt werden kann. Die Darstellung dieses überaus herrlichen Werkes geschah in aller Treue mit den von dem Tonsetzer angegebenen Mitteln. Eine Orgel fehlte jedoch, da die Singakademie eine solche nicht besitzt. *M.*

*** Berlin.** Professor Dr. R. Wagener in Marburg hat seine werthvolle und reichhaltige Sammlung von Autographen berühmter Componisten der musikalischen Abtheilung der Kgl. Bibliothek in Berlin zum Geschenk gemacht. Es befinden sich, der »Köln. Zeitung« nach, darunter »das wohltemperirte Clavier« von *Seb. Bach*, eine der frühesten Opern von *Mozart*, zwei der letzten grossen Quartette von *Beethoven*, ferner eine Anzahl unedirter Lieder von *Franz Schubert* u. s. w.

*** Breslau.** (Orchesterverein.) [Schluss.] In den beiden Abonnement-Concerten, am 20. October und 3. November, hörten wir unter Leitung des Herrn B. Scholz von Ouverturen: die *Glinka*'sche zur Oper »Das Leben für den Czaar« und die *Weber*'sche zur »Euryanthe«; von Symphonien: die *Beethoven*'sche vierte und die *Mozart*'sche C-dur (Nr. 4 der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe). Hinsichtlich der Ouverture von Glinka, welche hier zum ersten Male zu Gehör gebracht wurde, ist zu berichten, dass sie keinen Erfolg erzielte. Wenn ein hiesiger Berichterstatter schreibt, dass sich oben genannte Oper von Glinka in Russland einer ähnlichen Popularität erfreue, wie bei uns der Freischütz, so wird diese Behauptung von der Ouverture wenig unterstützt. Am allerwenigsten eignet sie sich als Eröffnungsstück für eine grössere Reihe von Concerten. In der Euryanthen-Ouverture störte der falsche Vortrag des cantablen Seitensatzes seitens der ersten Geiger:



etc.

Sie banden nämlich, wie es im Notenbeispiel angegeben ist, die letzte Note des ersten Abschnittes und die erste des folgenden auf einen Bogenstrich zusammen. Leider leisten in ungenauer Angabe jeglicher Zeichen die Partitur- und Stimmenausgaben der *Weber*'schen Ouvertüren von M. Schlesinger in Berlin Unglaubliches. Doch ist es in solchen Fällen selbstverständlich Sache des Dirigenten, Abhilfe zu schaffen. Bei der Wiederkehr der Gesangstelle in Es-dur, Fortissimo, war der Vortrag richtig. Im letzten Satze der Bdur-Symphonie missglückte die erste Solostelle im Fagott, und in Mozart's Symphonie störte häufig unreine Intonation seitens des Flötisten, wie überhaupt in dem zweiten Concerte die Stimmung der Holzbläser nicht durchweg gut war. Als Solisten traten auf: im ersten Concert Frau Professor Anna Schultzen-von Asten aus Berlin und Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden, im zweiten Herr Ignaz Brüll aus Wien. Erstere sang Recitativ und Arie aus Figaro: »Giunse alfin il momento« und Lieder von *Brahms*, *B. Scholz* und *Schumann* in durchaus correcter Weise. Ihre Stimme füllte den grossen Saal vollständig aus, ohne dass man derselben nur die geringste Anstrengung anmerkte. Am meisten gefiel die Sängerin beim Vortrage naiver Lieder. Herr Lauterbach hatte sich das Violinconcert von *A. Dietrich* (für Breslau neu) als erste Vortragspièce gewählt und sich damit eine zwar schwere, aber auch ziemlich undankbare Aufgabe gestellt. Der erste Satz wirkt geradezu durch seine Länge ermüdend und bewegt sich, obgleich die Haupttonart D-moll, so viel in fremden, der Violine ungünstigen Tonarten, dass die Klangwirkung derselben darunter leidet. Beim zweiten Satze hob sich das Interesse und der dritte erregte dasselbe noch mehr durch eine geschickt durchgeführte rhythmische Figur. Aber die Prinzipalstimme hat fortwährend einen Kampf mit den ihr entgegentretenden Orchestermassen zu bestehen, so dass sich dieselbe nur selten frei entfalten kann. Wahrhaft erquickend wirkte gerade in dieser Beziehung das zweite von Herrn Lauterbach vorgetragene Stück: Adagio aus dem neunten Violinconcert von *Spohr*. Zu bewundern war die Ruhe und Sicherheit, mit welcher der geehrte Gast die vielen Schwierigkeiten des Dietrich'schen Concerts überwand, und anzuerkennen ist die grosse Sorgfalt, welche derselbe auf einen verständnissvollen Vortrag, namentlich der Cantilenen, verwendet. Herr Brüll führte uns sein Clavierconcert in C-dur vor, mit welchem er bereits in anderen grossen Städten Anerkennung gefunden hat. Dieses wurde ihm auch hier reichlich zu Theil, wenngleich die Ansichten der musikalischen Referenten der beiden Hauptzeitungen, der Schlesischen und der Breslauer, weit auseinandergehen. Während der Eine sagt, das Werk enthielte nur Anläufe, ohne dass es zu etwas Rechtem käme und geradezu den letzten Satz schwach nennt, so äussert der Andere, F. Schubert habe über dasselbe seinen Segen gesprochen, und er stehe nicht an zu bemerken, dass den Themen des Finales etwas von Beethoven'schem Geiste innewohne. Beide Aussprüche scheinen mir übertrieben, der erstere sogar ungerecht. Das Concert erhält das Interesse des Hörers von Anfang bis zu Ende in gleichem Maasse wach, ein Beweis, dass die Themen frisch erfunden und in fesselnder Weise durchgeführt sind. Das melodische Element herrscht vor und wird nicht vom Passagenwerk überwuchert. Das Orchester, obgleich reich bedacht, erdrückt doch nirgends das Soloinstrument. Nur eins will mir in dieser Beziehung nicht gefallen. Wenn nämlich sowohl im ersten als im letzten Satze die Hauptthemen in höchster Entwickelung und mit voller Kraft im Orchester auftreten, dann hat das Clavier noch auf- und abwogende Arpeggien dazu auszuführen, die man aber nur spielen sieht und nicht hört. Es fragt sich, ob dieses rein ausfüllende Element nicht zur Schonung der Kräfte des Spielers lieber geopfert werden könnte. In Hinsicht auf Modulation, die sich in allen Theilen des Werkes sehr maassvoll bewegt, fiel mir im ersten Satze die Benutzung der Unterdominante für das erste Auftreten des Seitensatzes im Orchester auf. Meines Erachtens gehört die Unterdominante zur Vorbereitung eines befriedigenden Schlusses ans Ende eines Stückes, nicht an den Anfang, und es dürfte schwer sein, in den Werken unserer classischen Meister die Benutzung dieser Tonart für den Seitensatz nachzuweisen. Im weiteren Verlaufe des ersten Theiles vom ersten Satze tritt dann der Seitensatz im Clavier regelmässig in der Oberdominante auf. — Ausserdem spielte Herr Brüll noch: Notturno Op. 48 Nr. 1 von *Chopin*, La campanella von *Paganini-Liszt* und auf Verlangen den *Schubert-Liszt*'schen Erlkönig in derselben ausgezeichneten Weise, wie er sein Concert vortrug. Auch dieser Künstler imponirt durch ausserordentliche Ruhe und Sicherheit, die nicht allein auf die Ausführung grosser Schwierigkeiten, sondern auch auf seine ganze Vortragsweise von wohlthuendstem Einfluss ist. Als Zwischennummer kam in diesem Concert noch das Notturno aus dem »Sommernachtstraum« von *Mendelssohn* zu recht guter Ausführung, wie überhaupt das Orchester, sieht man von gerügten, theils kleinen Mängeln ab, an diesen beiden Abenden und namentlich in den schwierigen Begleitungen der beiden Concerte sehr Anerkennenswerthes leistete. An Herrn Scholz' Leitung ist besonders die richtige Temponahme zu loben, die sich vor jeder Uebereilung sorglich hütet, ohne aber auch in den entgegengesetzten Fehler des Schleppens zu verfallen. Die Theilnahme an diesen Abonnementconcerten ist wiederum eine sehr grosse.

* **Kassel.** An der Hofbühne zu Kassel wird die tiefere Orchesterstimmung nunmehr auch eingeführt werden, nachdem die Kosten hierfür mit 4000 Thlr. bewilligt worden.

* **Leipzig.** Im vierten Gewandhausconcerte (29. Oct.) hat sich gewiss das Interesse der Zuhörerschaft vielfach zwischen den Leistungen der Solisten und denen des Orchesters getheilt, obgleich ausser der Concert-Ouvertüre in A-dur von *Jul. Rietz* noch *Beethoven's* Symphonie Nr. 7 (A-dur) auf dem Programm stand, — denn erstens sang Herr Carl Hill, welcher als einer unserer besten Gesangskünstler seit Jahren in Leipzig hoch in Ehren steht —, zweitens fand die Inauguration des neuen Concertmeisters, Herrn Schradieck, statt. Derselbe war als Meister seines Instrumentes hier gleichfalls schon bekannt und hatte sich daher ebenfalls des freundlichsten Entgegenkommens seitens des Publikums zu erfreuen. Er hatte zu seinem Debut *Spohr's* Dmoll-Concert (Nr. 9) und *Joh. Seb. Bach's* Chaconne gewählt, jedoch können wir diese Wahl als keine ganz glückliche bezeichnen, denn so tüchtig auch die technische Ausführung beider Nummern war, so wenig wollte uns der äusserliche Ausputz und die ganze Auffassungsweise des Vortragenden zusagen, welche — bei aller Noblesse — mehr dem Geiste Vieuxtemps' als dem eines Spohr oder gar eines Joh. Seb. Bach entsprach. — Herr Hill trug vor: *Reinecke's* Concertarie »Almansor«, desgleichen drei Lieder »Der Wegweiser« von *Fr. Schubert*, »Wie bist du meine Königin« von *J. Brahms* und »Gewitternacht« von *R. Franz*. — Im fünften Gewandhausconcerte, Donnerstag den 5. November, dem sogenannten Mendelssohn-Concerte, gelangten zur Aufführung: *Mozart's* Gmoll-Symphonie, die Romanze »Rose, wie bist du« aus »Zemire und Azor« von *Spohr*, gesungen von Frau Dr. Peschka-Leutner und *Mendelssohn's* Athalia-Musik, letztere unter Mitwirkung der vorgenannten Dame (Sopran), sowie des Frl. Friedländer (Sopran) und Keller aus Hamburg (Alt); den verbindenden Text sprach Herr O. Devrient. — Am 7. November begann auch der hiesige Gewandhaus-Quartettverein unter Anführung des Herrn Concertmeister Röntgen seine dieswinterlichen Soiréen. Auf dem Programm standen: Quartett für Streichinstrumente (Op. 131, Cismoll) von *Beethoven*, Trio für Pianoforte und Streichinstrumente (Op. 80, F-dur) von *Schumann* und Quintett für Streichinstrumente (G-moll) von *Mozart*. Das Violoncello und die Bratsche waren diesmal durch die beiden neu eingetretenen Herren Schröder und Thümer besetzt, welchen gleich in der Eröffnungsnummer eine der schwierigsten Aufgaben im Ensemblespiel zufiel, die dieselben aber in ehrenvollster Weise lösten. Die zweite Violine fand in Herrn Haubold, das Pianoforte in Herrn Kapellmeister Reinecke würdige Vertretung.

* **München.** Man schreibt der Neuen fr. Presse aus München: Der in jeder Beziehung so glänzende Erfolg des hier abgehaltenen deutschen Sängerfestes hat den Plan hervorgerufen, im kommenden Sommer wieder ein grosses deutsches Musikfest abzuhalten, wie solche Feste bereits zweimal, in den Jahren 1855 und 1863, in unserem Glaspalaste stattgefunden haben. Mehrere in musikalischen Fragen und Angelegenheiten competente und maassgebende Persönlichkeiten haben den Plan bereits besprochen, und ist an der Ausführung desselben nicht mehr zu zweifeln. Auch wird die definitive Bildung des Festcomités schon in den allernächsten Tagen erfolgen. Vorerst ist beabsichtigt, das Musikfest in den letzteren Tagen des Monats September 1875 abzuhalten, und zwar an drei aufeinanderfolgenden Tagen, damit, wie es im Jahre 1863 der Fall war, zwei allgemeine und ein Virtuosen-Concert stattfinden können. In Bezug auf musikalische Kräfte, sowie hinsichtlich der für ein grosses Musikfest geeigneten Localitäten dürfte kaum eine andere deutsche Stadt das zu bieten vermögen, wie eben München. Der königliche General-Hoftheater- und Hofmusik-Intendant Freiherr v. Perfall, der königliche General-Musikdirector Franz Lachner, der königliche Hofkapellmeister Hermann Levi und andere Celebritäten haben ihre Theilnahme an dem Musikfeste und beziehungsweise dem Festcomité bereits zugesagt. Wie im Jahre 1874 das deutsche Lied, so wird auch im Jahre 1875 die deutsche Musik ein grosses und, wir dürfen hoffen, würdiges Fest in Baierns Hauptstadt feiern.

* **Wien.** Die zum Vortheile des Journalisten-Pensions-Institutes »Concordia« am 7. Nov. gegebene Oper von *Auber*: »Der erste Glückstag«, war zahlreich besucht und von recht gutem Erfolge begleitet. Die Oper gefiel und dürfte noch mehr gefallen, wenn die Hauptdarsteller besser disponirt und einige kleinere Rollen zweckmässiger besetzt sein werden. Herr Erl und die Damen Jäger und Tremel fanden Beifall. — Am Sonntag, den 8. Nov., fand das erste Concert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Leitung des artistischen Directors Herrn Johannes Brahms statt. Zur Aufführung gelang-

ten: 1) *A. Rubinstein*: Ouverture zur Oper »Dimitri Donskoi«, 2) *Beethoven*: Clavierconcert in Es-dur (Clavier: Herr Brahms); 3) *Joh. Brahms*: a. »Waldesnacht«, b. »Dein Herzlein mild«, c. »Von alten Liebesliedern« (vierstimmige Chorlieder, Singverein), 4) *Berlioz*: »Harald in Italien«, Symphonie in vier Theilen (Violasolo: Herr Hellmesberger). — J. Hellmesberger's Quartettverein eröffnete seine diesjährigen Productionen Donnerstag den 19. d., Abends ½8 Uhr.

* Todesfälle.

Zu London † im October der Componist J. J. Haites.

Zu Frankfurt a. M. † am 6. Novbr. der Begründer des nach ihm benannten Oratorien-Vereins, Musikdirector Ruhl.

Zu Paris † der Baritonist der Oper, Théodore Coulon, von Geburt ein Belgier.

Zu Paris † am 18. October Mme. Montagne, als Sängerin unter dem Namen Mme. Ponsin bekannt.

Zu Kopenhagen † am 16. October der Componist Kriegsrath A. F. Lincke im 55. Lebensjahre.

Zu Paris † der Componist Justin Cadeaux (geb. 13. April 1813 zu Alby [Tarn]).

Neue Instructionen für die Directoren der k. k. Hoftheater in Wien.

I. Die Directoren der k. k. Hoftheater erhalten von dem Tage ab, als diese Instructionen in ihre Hände gelangen, einen freien, selbständigen Wirkungskreis. Sie sind vollkommen ungehemmt: 1) im Entwurf des Repertoires, 2) in der Besetzung der Rollen, 3) im Abschluss von Engagements, 4) in der Auswahl von Novitäten.

II. Beide Directoren haben dafür zu sorgen, dass das Repertoire nicht nur reich an Abwechselung, sondern auch an künstlerischen Genüssen sei. Sie haben daher

III. ihr Augenmerk darauf zu richten, dass alle classischen Werke dem Repertoire einverleibt werden und im Laufe jeder Saison eine grössere Zahl von Novitäten vorgeführt werde.

IV. Dem Director der Oper wird zur Pflicht gemacht, jährlich mindestens drei Opernnovitäten zu bringen und bei der Auswahl heimische Talente in erster Linie zu berücksichtigen.

V. Das Protegiren einzelner Künstler und Künstlerinnen wird strengstens verboten. Jedes Mitglied der beiden Hoftheater soll eine seinen Fähigkeiten entsprechende Beschäftigung finden und in seinem Streben von den Directoren bestens gefördert werden. Damit dies möglich werde, haben

VI. die Directoren jeder Bühnenprobe beizuwohnen und bei derselben nicht nur ihr Augenmerk auf das scenische Arrangement im Grossen und Ganzen, sondern auch auf die Leistungen der einzelnen Künstler zu richten. Sie haben da vorzugsweise darauf zu achten, ob das Mitglied aus Eigenem zu schöpfen vermag. Ist dies der Fall, so muss es mit aller Kraft unterstützt und gehoben werden. Kann ein Mitglied nur mit Hülfe des Regisseurs leben, mit anderen Worten, ist es blos eine Maschine, der erst der Dampf eingeblasen werden muss, so ist es so bald als möglich zu entlassen und durch ein anderes zu ersetzen.

VII. Zwischen dem Director, seinen Regisseuren und Inspectoren muss das beste Einvernehmen herrschen.

VIII. Das Verbot des Protegirens erstreckt sich auch auf die Regisseure, Inspectoren und Balletmeister.

IX. Sollte von einer höher gestellten Persönlichkeit eine Bevorzugung des einen oder des anderen Künstlers, des einen oder anderen Compositeurs oder Autors gewünscht werden, so darf diesem Wunsche nur dann entsprochen werden, wenn durch die Erfüllung desselben gleichzeitig auch die künstlerischen Interessen des Institutes gefördert werden. Der Director hat nur die Aufgabe, seinem künstlerischen Gewissen Rechnung zu tragen und idealen Zielen entgegenzustreben.

X. Damit die beiden Directoren frei walten können, wird der neue provisorische Intendant Hofrath Salzmann Edler von Bienenfeld nur die Rechnungen controliren und auf das künstlerische Gebahren gar keinen Einfluss nehmen. Da aber die Grenze für diese Controlle sehr schwer zu ermitteln, so wurde ihm zur Pflicht gemacht, den Directoren nie Schwierigkeiten zu bereiten, wann nur halbwegs ein künstlerischer Erfolg in Aussicht steht.

XI. Fügt dagegen ein Director durch eine eigensinnige Handlungsweise oder durch Protection dem Institut einen erheblichen Schaden zu, so soll er dafür nicht nur mit Verlust seines Amtes, sondern auch seiner Pension büssen.

XII. Um schliesslich zu zeigen, wie ernst vorstehende Instructionen gemeint sind, und wie sehr eine freie ungehemmte Entfaltung der beiden Hoftheater gewünscht wird, begiebt sich das Oberhofmeisteramt jeglichen Einflusses auf die Leitung der beiden Hoftheater.

Wien, 9. October 1874. Hohenlohe m. p.

So würden wir und mit uns gewiss alle Freunde unserer Hoftheater die neuen Instructionen für die Directoren wünschen. Ob die im Obersthofmeisteramt ausgearbeiteten den vorstehenden auch nur entfernt ähnlich, wird wohl die nächste Zukunft zeigen. Hoffen wir, dass mit den halben Maassregeln gebrochen und der Fluch, »auf halbem Wege und zu halber That, mit halben Mitteln zauderhaft zu streben«, endlich auch von diesen beiden Häusern werde genommen werden. (Neues Wiener Fremdenblatt.)

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

Dwight's Journal of Music. Nr. 14. *W. S. B. Mathews*: Beethoven and the Sonata form. (Concl.) — The Gloucester festival. — Church anthems by an American composer (Dr. Parkman Tuckerman). — The Musical Fund Hall in Philadelphia. — Arthur S. Sullivan.

Le Ménestrel. Nr. 48. *Rich. Wagner*: Mes souvenirs de Spontini IV. — *E. David*: Vocalistes et virtuoses. Mme. Todi. X—XII.

Record, The musical. Nr. 47. Our musical festivals. — Henselt's edition of Weber. (Contin.) — *Berlioz*: What the Paris Conservatoire thought of Beethoven. — Liverpool musical festival. — Leeds musical festival. — Reviews.

Signale für die mus. Welt. Nr. 49. *L. Köhler*: Mendelssohn-Bartholdy's Werke in der Gesammtausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. — Nr. 50. *Ed. Hanslick*: Lortzing's Opern. (Neue freie Presse.) — Nr. 51. *Louis Köhler*: Zum vierten November (dem Todestage Mendelssohn's).

Wochenblatt, Musikalisches. Nr. 44. Kritik (G. Hasse Op. 8, A. Walter Op. 20). — Biographisches: Dr. Franz Witt und der Umschwung der kath. Kirchenmusik in den letzten acht Jahren, von *G. E. Stehle*. — *Gaetano Gaspari*: Die Kirchenmusik der Basilika S. Petronio in Bologna. (»Echo«.) — Nr. 45. *Th. Helm*: Beethoven's Streichquartette. 20. — Biographisches. Peter Cornelius. (Mit Portrait. Autobiographie.)

Zeitschrift, Neue, f. Musik. Nr. 44. Die Theorie der Klangfarbe von Helmholtz vom musikal. Standpunkt aus betrachtet. (Schl.) — Recensionen. — Deutsche Tondichter der Gegenwart. II. Alexander Winterberger. — Recensionen (M. Brosig's Handbuch f. d. Unterricht in der Harmonielehre).

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Billert. — Ueber Harmoniemusik (Infanterie-Musik) und deren Stellung im Musikgebiete der Gegenwart. Von *C. Billert*. Berlin 1874. Im Selbstverlage des Verfassers. 8⁰. 44 S.

Bohlinger. — Theoretisch-praktische Harmonie-Lehre für Schulen, Privat- und Selbstunterricht bearbeitet von Dr. *M. Bohlinger* (Oberstabsarzt in Neuburg). Nördlingen, Druck und in Commission der C. H. Beck'schen Buchh. 1874. gr. 8⁰. V, 124 S. Mk. 3.

Fremdwörterbuch, Kleines musikalisches. Erklärung der gebräuchlichsten italienischen Kunstausdrücke, welche auf den Charakter, Vortrag und auf die Bewegung der Musikstücke Bezug haben. Nebst einem Anhang: Die Lehre vom Vortrage. 2. Aufl. Neustadt a/A., Engelhardt. 1874. 64⁰. 63 S. cart. Mk. 0, 50.

Plaidy. — Der Clavierlehrer von *L. Plaidy*. Leipzig, Druck u. Verlag von Breitkopf & Härtel. 1874. 8⁰. 3 Bl. 34 S. Mk. 0, 75.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Brahms, Joh., Op. 19. Fünf Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. (Berlin, Simrock.) Mk. 4, 25.

—— Op. 46. Vier Gesänge f. 1 Singst. m. Begl. des Pfte. (Ebds.) Mk. 3, 75.

—— Op. 47. Fünf Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. (Ebds.) Mk. 4, 25.

—— Op. 48. Sieben Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. (Ebds.) Mk. 5.

—— Op. 49. Fünf Lieder f. eine Singst. m. Begl. d. Pfte. (Ebds.) Mk. 3, 50.

—— Op. 50. Rinaldo. Kantate. Klavier-Ausz. zu 4 Hdn. (Ebds.) Mk. 9; f. Pfte. arr. 8⁰. Mk. 6.

—— Op. 51. Zwei Quartette arr. f. Pfte. zu 4 Hdn. Nr. 1. (Cm.), Nr. 2. (Am.). (Ebds.) à Mk. 8.

—— Op. 54. Schicksalslied f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. v. Keller. (Ebds.) Mk. 3; f. Pfte. arr. Mk. 2.

—— Op. 56a. Variationen über ein Thema von J. Haydn f. Orch. Part. 8⁰. (Ebds.) Mk. 9.

Bruch, Max, Op. 41. Odysseus f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. von Keller. (Berlin, Simrock.) Mk. 9; f. Pfte. arr. 8⁰. Mk. 6.

Ehrlich, A. H., Op. 1. Concertstück in ungar. Weise f. Pfte. (Berlin, Bote & Bock.) Mk. 6.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 2. December 1874. **Nr. 48.** IX. Jahrgang.

Sophokles' „Oedipus in Kolonos"
mit Musik von Heinr. Bellermann.

(Fortsetzung aus Nr. 46.)

So lässt sich der Grund jenes unbehaglichen Gefühls begreifen, welches der Wechsel zwischen Singen und Sprechen bei der modernen Spiel-Oper in uns hervorruft: das Princip der Symphonik ist es, welches sich bei unserer Musik dem Gesange wie ein Bleigewicht an die leichtbeschwingten Füsse hängt und zwischen Gesang und Sprache eine trennende Schranke aufrichtet, die bei jedem Wechsel zwischen beiden von unserer Vorstellung jedesmal aufs Neue durchbrochen werden muss, ehe wir dazu gelangen, uns in der neuen Sphäre heimisch zu fühlen. Das Sonderbarste dabei ist, dass wir die Symphonik nicht etwa blos bei solchen Gesängen anwenden, wo sie noch am ehesten hinzugehören scheint: bei Chören, Duetten, Terzetten u. s. w., sondern dass wir sie auch da nicht loswerden können, wo sie der Idee nach sich eigentlich verbietet: beim Gesange einzelner Personen, die wir stets in Begleitung eines vollen Chores von Instrumenten, d. i. Stellvertretern singender Stimmen oder eines einzelnen, die volle Symphonie eines Orchesters nachahmenden Instrumentes (Clavieres) zu hören gewohnt sind. Wie leicht, wie natürlich muss sich in griechischer Zeit, wo man nur den einstimmigen Gesang kannte, der Wechsel zwischen Rede und Gesang vollzogen haben! Rhythmus des Gesanges und der Rede unterscheiden sich in nichts von einander, als höchstens darin, dass man es beim Gesange liebte, vorzugsweise feste in sich abgeschlossene, häufig sogar kunstvolle metrische Formen anzuwenden, dem Redner dagegen die freieren oder wenigstens einfacheren überliess. Doch ist auch dieser Gegensatz keineswegs ein absolut nothwendiger und unabänderlicher, vielmehr sind alle Zwischenstufen innerhalb desselben nicht allein möglich, sondern auch einer durchaus brauchbaren Benutzung fähig; wie wir ja auch in unserer modernen Musik ganz analog im Gesange vielfache vorzugsweise auf die rhythmische Form desselben bezügliche Abstufungen besitzen, von der gebundenen festen Form der grossen Arie bis hinab zum einfachen Secco-Recitativ. Als n e u e s Element tritt dagegen in der griechischen Musik zur Sprache einzig die Harmonik hinzu, diese allerdings einen wirklichen Gegensatz zum Wesen der Sprache bildend. Aber auch dieser Gegensatz ist nicht so schroff, dass er ganz ausserhalb der Natur der Sprache liegend erschiene, wie es bei der Symphonik der Fall ist. Vielmehr erscheinen Gesang und Sprache nur wie verschiedene Functionen ein und derselben künstlerischen Idee, wie Blätter und Blüthen e i n e s Zweiges. Indem der Gesangston die Modulationsfähigkeit des Sprechtons, seine »Breite« wie Aristoteles sagt, den Gesetzen des harmonischen Systems der Töne unterwirft, raubt er ihm nicht nur jene Modulationsfähigkeit n i c h t, sondern er erhöht sie vielmehr in ganz eigenthümlicher Weise, indem er jene um so viel eindringlicher und wirksamer macht, als er sie anscheinend der feinsten Biegungen des Sprechtons beraubt.

Wenn wir es also nach den vorstehenden Betrachtungen für begreiflich halten, dass in griechischer Zeit, bei dem Mangel jeglicher Symphonik die Darstellung eines Sophokleischen Dramas viel mehr den Eindruck eines in sich abgerundeten Ganzen machen musste, als es heute mit unseren so viel reicheren Mitteln anscheinend der Fall sein kann; wenn wir uns sagen müssen, dass hieran allein die so hochgesteigerte Symphonik unserer Zeit Schuld sei, so wird der geneigte Leser vielleicht erschreckt fragen: so müssten wir also unsere ganze herrliche Symphonik aufgeben und zurückkehren zu jenen »barbarischen« Zeiten, wo armselig einstimmiger Gesang, unbegleitet von süssen, wohllautenden Symphonien, das ganze Wesen der Musik ausmachte?

Der freundliche Leser wolle sich beruhigen! Wer könnte wünschen wollen, dass die ganzen Jahrhunderte, seit Hucbald und Franco von Coeln zuerst die Gesetze der Symphonik entdeckten und festzustellen versuchten, dass diese ganze Zeit, die ja a l l e uns so theuer und liebgewordenen Namen enthält, die Zeit eines Palestrina, Händel, Bach, Mozart, Haydn und Beethoven aus dem Buche der Musikgeschichte gestrichen werden sollte, wer möchte zu denken wagen, dass diese ganze Zeit nichts weiter als eine colossale Verirrung der Kunst bezeichnete! Wer ferner könnte sich wohl der mächtigen und doch so unbegreiflichen Gewalt der symphonischen Verbindungen der Töne entziehen wollen! Ist doch ihre Quelle nichts weiter als die Harmonik der Töne selbst und wird sie doch aus diesem Grunde sogar nicht völlig mit Unrecht »H a r m o n i e« genannt, wenn auch dieser Name in seiner einseitig nur auf das symphonische Wesen gerichteten Auffassung leicht zu Missverständnissen Veranlassung geben kann und daher besser durch den oben angewendeten »Symphonik« ersetzt wird! Auch der Verfasser dieser Zeilen ist Keiner von Denen, die

einem als richtig erkannten Princip zu Liebe die ganze Welt auf den Kopf stellen möchten. Aber Eines lernen wir aus jenen Betrachtungen doch, das ist: wir lernen die Natur des Verhältnisses von Gesang und Sprache tiefer ergründen, wir lernen insbesondere manche Verirrungen der neuesten Musik, in welchen das Princip der Symphonik in überreizter und einseitiger Weise zum Ausdruck kommt, sicherer erkennen und lernen uns auf den natürlichen und gesunden Boden stellen, von dem aus allein ein Fortschritt in der Kunst möglich ist.

Es würde zu weit führen, wenn wir diese Betrachtungen noch ausdehnen und aus den gewonnenen Anschauungen die Consequenzen für unsere moderne Musik ziehen wollten. Eine Betrachtung jedoch will ich hier noch folgen lassen, da sie uns unmittelbar zu unserem Gegenstande wieder zurückführt.

Wenn wir nämlich die Symphonik als kein ursprünglich im Gesange unmittelbar gegebenes Princip erkannt haben, so geht daraus hervor, dass sie im Verhältniss zu den beiden Grundprincipien: Rhythmik und Harmonik ein Moment untergeordneterer Art bildet. Diese beiden anderen Principien aber bilden die Grundlage für alles Dasjenige, was wir unter dem Namen: »Melodik« zusammenfassen können. Neben der Rhythmik machen also die beiden Factoren: Melodik und Symphonik das gesammte Wesen unserer heutigen Musik aus. Das natürliche Verhältniss zwischen beiden wird das sein müssen, dass sich die Symphonik unter die Melodik unterordnen müsse. Wir wollen zunächst davon absehen, dass in unserer modernsten Musik das Gegentheil der Fall zu sein scheint, wollen uns aber fragen, was nothwendiger Weise eintreten müsste, wenn uns plötzlich, etwa durch irgend einen Zufall, die Symphonik ganz oder zum Theil verloren ginge? Ohne Zweifel würde sich dann unsere ganze Kraft in höchster Potenz auf die Melodik richten; wir würden versuchen müssen, in der Melodik allein alles das zu ersetzen, was uns in der Symphonik verloren gegangen wäre. Die Frage, wie weit die Melodik dies im Stande wäre, wollen wir unerörtert lassen, aber der Schluss möchte gestattet sein, dass uns dann die Melodik in einem ganz anderen, helleren Lichte erscheinen würde. Das sehen wir ganz evident an dem Musikleben eines Volkes, bei welchem seit langer Zeit und auch heute noch die Symphonik ein untergeordnetes Moment ihrer musikalischen Kunstwerke bildet: ich meine das italienische Volk. Weit bin ich davon entfernt, die neuere Musik dieses Volkes etwa über die unsere stellen zu wollen. Seichtigkeit und Oberflächlichkeit sind tief schneidende Mängel, welche ein Vorzug auf formalem Gebiete völlig zu ersetzen oder zu verdecken niemals im Stande ist. Aber der Vorzug der Ueberlegenheit, was die Melodie anbetrifft, wird ihnen der neueren deutschen Musik gegenüber Niemand abstreiten können. Er ist ja auch oft genug anerkannt, auch jüngst noch in einem auch in dieser Zeitung abgedruckten Aufsatze von Herrn Ed. Hanslick in Wien. Wenn dort die relative Ueberlegenheit der Italiener (und Franzosen) im Fache der Oper über uns Deutsche rückhaltslos anerkannt und gesagt wurde, dass der Grund hiervon zunächst in einer speciellen Begabung und dann in der sicheren Handhabung der Bühnentechnik zu finden wäre, so stimme ich dem bei, möchte aber hinzufügen, dass das Wort »Begabung« leicht zu dem Gedanken verleiten könnte, als ob es uns Deutschen für immer und ewig versagt wäre, im Fache der Oper Gleiches zu leisten, wie jene Völker. Dass dies nicht der Fall, beweist, wie ja auch Herr Hanslick zu erwähnen nicht unterlassen hat, allein schon der Name Mozart. Die Leistungen eines Volkes gehen keineswegs allein aus der Begabung, sondern auch aus der Erziehung der Individuen in Schule und Leben hervor. Mag also immerhin die Begabung uns vor der Hand fehlen, die Erziehung vermag diesen Mangel zunächst zwar nur bis zu einem gewissen Grade auszugleichen, aber wahrscheinlich stellt sich dann im Verlaufe des Lebens des Volkes auch eine eigentliche Begabung ein, und dann werden wir sicher auch in dem erwähnten Fache nicht mehr zurückstehen hinter anderen Völkern, denen es bei ihrer sonstigen Begabung doch an der, an dem deutschen Volke so oft gerühmten Tiefe und Innerlichkeit fehlt.

Worauf nun die Erziehung ihr Augenmerk zu richten hätte, das wird nach dem Vorstehenden hoffentlich klar sein: Unsere so hoch gesteigerte Symphonik ist es, welche die Melodik völlig zu überwuchern im Begriff steht. Zwischen beiden Factoren: Symphonik und Melodik, wieder das rechte, naturgemässe Verhältniss herzustellen, muss die Aufgabe aller derer sein, denen am wahren Fortschritt der Kunst etwas gelegen ist. Wir treiben sonst Bahnen zu, auf welchen der Verfall der Kunst die unausbleibliche Folge ist. Vielleicht ist es ein schweres Ding, eine wirkliche Entsagung, aber sie muss geübt werden: wir müssen davon zurückkehren, die Symphonik als den Ausgangspunkt unserer ganzen musikalischen Erziehung anzusehen. Wie dies geschehen kann, das habe ich — allerdings nur in Rücksicht auf ein ganz specielles Gebiet der Musik — zum Theil schon in einem in diesen Blättern begonnenen Aufsatze: »Untersuchungen über Modulation« betitelt, darzulegen versucht. Hoffentlich bietet sich in einem anderen Aufsatze Gelegenheit, auf diesen Gegenstand, der von ausserordentlicher Tragweite erscheint, näher einzugehen. Wir kehren jetzt zu unserem Gegenstande zurück, denn nun sind wir zu dem Punkte angelangt, von dem aus eine gleich auf den ersten Blick auffallende Eigenthümlichkeit der Bellermann'schen Compositionen griechischer Tragödien sich im rechten Lichte zeigt. Diese Eigenthümlichkeit besteht darin, dass die meisten Chöre derselben einstimmig gesetzt sind.

Das Werk besteht im Ganzen aus 10 Nummern. Der Chor wird von Männerstimmen: Tenören und Bässen gesungen. Aber nur eine einzige Nummer, die Nr. 8 (Εἰ θέμις ἐστί μοι), ist ein wirklicher vierstimmiger Männerchor, erster und zweiter Tenor, erster und zweiter Bass, während in allen übrigen Nummern der Chor meistens einstimmig singt und nur bei besonders hervorragenden Stellen in die vier genannten Stimmen auseinander tritt. Ja bei einer Nummer, Nr. 5. Εἴην ὅθι, ist auch dieses nicht einmal der Fall, der Chor singt durchweg einstimmig, ebenso in Nr. 9, wo er sich allerdings nur wenig betheiligt. — Uebrigens zeigen auch die Compositionen zum Ajas und Oedipus rex bereits die gleiche Eigenthümlichkeit. Jedoch lässt sich ein grosser Fortschritt in dem uns vorliegenden Werke Bellermann's gegenüber den beiden früheren auch in dieser Beziehung nicht verkennen. Im Ajas und Oedipus rex nämlich sind die Formen des einstimmigen und mehrstimmigen Gesanges durchaus nicht so streng auseinander gehalten, wie es im Oedipus auf Kolonos der Fall. Unmotivirt treten dort die Stimmen des einstimmigen Chores plötzlich zu einem mehrstimmigen Gesange auseinander oder höchstens durch äusserliche Gründe motivirt, wenn etwa die Melodie in solche höhere Lagen übergeht, dass ihr die tieferen Stimmen nicht wohl folgen können, oder insbesondere bei den Schlussfällen. Im Oedipus auf Kolonos dagegen ist diese Mischung in sehr glücklicher Weise vermieden. Meist singt der Chor seine ganze musikalische Phrase einstimmig bis zum Schlusse. Tritt er in einen mehrstimmigen Gesang auseinander, so ist es immer eine neue Phrase, welche damit beginnt und die dann auch in derselben Weise bis zu ihrem Abschlusse durchgeführt wird. Dabei wurzeln die Motive für die Ausbreitung des einstimmigen Gesanges zum mehrstimmigen nicht mehr in äusserlichen, formalen Gründen, sondern einzig in der durch das Gedicht gegebenen Anregung. Der Vorzug gegen des Verfassers frühere Arbeiten ist somit nicht ein blos äusserlicher, formaler, sondern

auch ein innerer, materieller. Wie ausserordentlich die Klarheit des Ganzen dadurch gewonnen hat, ist gar nicht genug anzuerkennen. Nicht blos formal, sondern auch geistig verkörpert sich das Gedicht in viel prägnanterer Weise als bei den früheren Dramen.

Wenn nun das Werk auch nicht durchgehends für einstimmigen Chor componirt ist, so doch der weitaus grössere Theil desselben. Hier sehen wir also, hat der Componist gegenüber dem symphonischen Principe praktisch jene Entsagung geübt, von der ich oben gesprochen. Allerdings dürfte man erwidern: diese Art der Einstimmigkeit hebt ja das symphonische Princip keineswegs auf, da ja auch der einstimmige Chor immer noch von einer Symphonie von Instrumenten begleitet ist. Das ist richtig. Es handelt sich ja aber auch gar nicht, wie ich bereits oben sagte, um eine totale Negirung dieses Princips, sondern nur um das rechte Verhältniss zwischen beiden unsere moderne Musik nach ihrer harmonischen Seite erfüllenden Principien, und da wird man doch zugeben, dass bei einem einstimmigen, wenn auch symphonisch begleiteten Chore das Zurücktreten dieses letzteren Princips gegen die Melodik — in der Idee wenigstens — viel näher liegt als bei einem mehrstimmigen Chore; denn jemehr sich hier die von dem vollen Unisono aller Stimmen getragene Melodie geltend macht, um so mehr wird der Componist auch den Schwerpunkt in dieselbe und nicht in das begleitende Orchester zu legen geneigt sein. Hier sehen wir also, führt den Componisten die von ihm gewählte Form (der Einstimmigkeit) von selbst auf jenes naturgemässe Verhältniss zwischen Melodik und Symphonik, und in der That liegt auch der höchste Reiz der Bellermann'schen Compositionen zum allergrössesten Theile in den ausserordentlich fein ausgearbeiteten und edel durchgeführten Melodieen, die von der Begleitung keineswegs unterdrückt und verdunkelt, sondern nur getragen und gehoben werden.

Der freundliche Leser könnte nach dem Ebengesagten leicht zu dem Glauben kommen, dass ich die — neuerdings sogenannte — homophone*) Musik über die sogenannte polyphone erheben wollte. Ich bin weit davon entfernt. Allerdings ist es ein eigenes Zeichen der Zeit, dass heutzutage diese homophone Musik ein so bedeutendes Uebergewicht über die polyphone erlangt hat. Nicht nur die unzähligen Lieder für eine Singstimme mit Begleitung, überhaupt die ungeheure Menge aller jener Compositionen für Sologesang oder Solospiel mit irgend einer Instrumental-, gewöhnlich Clavier-Begleitung beweisen es, sondern auch die meisten Chorwerke selbst, besonders aber diejenigen kleinerer Gattung. Sehen wir uns doch nur jene so ausserordentlich zahlreichen Quartettgesänge der neueren Zeit an. Was sind sie zumeist anders als einstimmige Lieder mit Begleitung von drei anderen, doch viel weniger wesentlichen Stimmen? Ja selbst, wenn auch hin und wieder eine der drei anderen Stimmen — gewöhnlich Unterstimmen, da die »Melodie« in der Oberstimme liegt — einmal eine selbständig hervortretende Melodie hat: von einer eigentlichen Mehrstimmigkeit, d. h. einer solchen, bei welcher alle Stimmen als gleichberechtigt mit einander verwebt sind, ist doch nicht die Rede. Ganz im Gegensatze dazu lässt sich ein allmäliges Absterben jener Gattungen von Musik constatiren, bei welchen diese eigentliche Mehrstimmigkeit das Wesen bildet: alle jene auf contrapunktischen Formen beruhenden Gattungen, die Gattung der fugirten Chorwerke, des Streichquartetts, der Ensemblesätze (in der Oper), ja selbst der Symphonie. Scheinbar liesse sich daraus der Schluss ziehen, dass sich in unserer Zeit bereits ein Uebergewicht des melodischen Princips gegen das symphonische geltend zu machen anfinge. In der Idee ja; in der Ausführung ist aber gerade das Gegentheil der Fall. Denn jene eigentliche mehrstimmige Musik, die Musik der contrapunktischen Formen, sie beruht doch immer ganz wesentlich auf melodischer Grundlage: zwei, drei, vier oder mehr Stimmen, selbständige Melodien, sollen sich zu einem symphonischen Gewebe vereinigen, Melodie also herrscht, Symphonik ordnet sich unter. Heutzutage aber sehen wir in der homophonen Musik eine überreich entwickelte Symphonik, die in ihrer anspruchsvollen, aller eigentlichen Stimmenführung entbehrenden Nacktheit die dürftige Melodie völlig überwuchert und erstickt. Wer kennt sie nicht, jene unzähligen Claviersonaten mit gelegentlichen Interjectionen einer begleitenden Gesangsstimme, wie sie heute als sogenannte durchcomponirte Lieder zu Dutzenden auf den Markt gebracht werden? Aber auch die eigentliche contrapunktische Musik unserer Tage krankt an dem Uebel, dass nicht mehr die Melodik als eigentliche Grundlage derselben angesehen wird. Das allmälige Absterben derselben ist daher nur eine natürliche Folge dieses Uebels. So lange sie dagegen auf ihrem naturgemässen Grunde basirte, hat sie Grosses geleistet, das beweist die ganze Musikgeschichte von Palestrina bis Mozart, und sie wird immer wieder fähig sein, dasselbe zu leisten, wenn sie sich auf dem Grunde der Melodik aufbaut. Aber auch die homophone Musik stellt sich ihr würdig an die Seite, nicht wie sie heute ist, aber wenn sie sich wird losgelöst haben von dem Joche, welches eine überreizte Symphonik ihr unnatürlicher Weise auferlegt hat. Also beide erkenne ich sie in ihrem Wesen als vollberechtigt an: homophone sowohl wie polyphone Musik, und keine braucht der anderen zu weichen, wenn sich nur jede auf ihrem natürlichen Grunde aufbaut. Und hierfür liefert wiederum das uns vorliegende Werk ein vollgültiges Zeugniss. Konnten wir an den einstimmigen Sätzen die edle Melodik rühmen, so erfreuen nicht minder die vierstimmigen durch ausserordentlichen Wohlklang und schöne Stimmenführung. Auch wer über den Studiengang Heinr. Bellermann's nicht, wie zufällig der Verfasser dieser Zeilen, unterrichtet, wird aus seiner Compositionsweise doch erkennen, in welcher vortrefflichen Schule er seine Lehrzeit genossen, und welche Periode der Musikgeschichte sein künstlerisches Ideal in Bezug auf mehrstimmige Composition bildet, nämlich eben diejenige, in welcher die Melodik noch grundlegend für alle Symphonik war.

Ich muss es mir leider versagen, hier den inneren Zusammenhang zwischen den beiden Principien Melodik und Symphonik nachzuweisen und näher zu begründen. Zum Theil habe ich es in den bereits oben angeführten »Untersuchungen über Modulation« gethan und bitte den Leser, falls er sich dafür interessirt, dort nachlesen zu wollen.*) Aber dieser Zusammenhang existirt in der That, so wenig es auch auf den ersten Blick scheinen möchte und lässt sich aufs evidenteste an den Consequenzen erkennen, welche aus einer musikalischen Anschauung, die die Melodik als grundlegend für alle Musik anerkennt, hervorgehen. Ich glaube, man darf denjenigen glücklich preisen, dem es vergönnt gewesen, durch Schule und Erziehung diese Anschauungen in sich aufzunehmen, und ihm die höchste Anerkennung nicht versagen, wenn er, wie Heinrich Bellermann, durch sein ganzes Leben hindurch, trotz so vielfältig widerstrebender Einflüsse, dieser Anschauung treu geblieben ist.**)

(Fortsetzung folgt.)

*) Ich weiss augenblicklich keinen besseren Ausdruck, wiewohl mir derselbe nicht ganz passend erscheint. Bekanntlich versteht man unter homophoner Musik diejenige, bei welcher eine Melodie als Hauptstimme auf symphonischer Unterlage erscheint; gegenüber der polyphonen Musik, bei welcher sich mehrere gleichberechtigte Stimmen zu einem symphonischen Gewebe vereinigen.

*) In dieser Zeitung, Jahrg. 1873 Nr. 20—24, 45—52. *D. Red.*

**) Einer Anschauung, welche in der Führung dieser Zeitung die Richtschnur bildet und stets bilden sollte, da sie, weil auf wissenschaftlicher Grundlage beruhend, die allein maassgebende ist. *D. Red.*

Münchener Musikbrief.

II.

(Schluss.)

Wie alljährlich, öffneten sich heuer am Feste Allerheiligen die Pforten des Odeonssaales der neu beginnenden Concertsaison zum ersten Abonnement-Concert der musikalischen Akademie, dem letztere durch die persönliche Mitwirkung des hier längst achtungsvoll aus seinen Werken bekannten Componisten Joachim Raff von Wiesbaden ein besonderes Interesse zu verleihen suchte. Er wurde wohlwollend empfangen, als er das Dirigentenpult bestieg, um die Aufführung seiner hier noch unbekannten dritten Symphonie »Im Walde« zu leiten. Das Werk und dessen Programm ist in diesen Blättern schon wiederholt erwähnt und besprochen worden. Formell ist gegen die Composition wohl nichts zu erinnern; in dieser Beziehung bringt sie nichts von den allgemeinen Regeln Abweichendes. Was sonst über sie zu sagen ist, bezieht sich zunächst auf die ersten drei Sätze. Hier verräth die Erfindung einen talentirten, geist- und gemüthvollen Künstler, der um gute musikalische Gedanken und Motive nicht verlegen ist, wenn ihm dieselben auch nicht immer neu und originell zu Gebote stehen. Raff's glänzendste Seite ist zweifellos seine Instrumentation: hiermit erzielt er in der That bedeutende Wirkungen; das Rauschen der Blätter, das Rieseln eines munteren Bächleins, das Rufen und Flattern der Vögel schildert er ganz trefflich. Durch solche Eigenschaften geschmückt, machen die drei ersten Symphoniesätze mindestens einen freundlichen Eindruck. Etwas matt und sehr Mendelssohnisch ist zwar das Scherzo, doch gegen den Schluss steigert es sich hübsch und schmeichelt sich durch eine sanfte Violoncellcantilene ein. Hätte das Werk keinen oder einen anderen Schlusssatz, man würde mit angenehmen Eindrücken von demselben um so mehr scheiden, als dasselbe bis hierher auch ohne Programm recht wohl gefallen könnte. Die den Schluss bildende »wilde Jagd« ist aber ein in verminderten Septimenaccorden wühlendes Spectakelstück, wie wir im Concertsaale kaum ein ärgeres gehört haben — etwa ein würdiges Seitenstück zu »Tannhäusers« Venusbergmusik im Theater. Lässt man sich hier zur Noth noch derartiges ungern gefallen, so erscheint es dort geradezu als — man verzeihe den kaum zu starken Ausdruck — musikalische Rohheit, welche sofortige Zurückweisung verdiente. Wohl hätte das halb entrüstete, halb sich mit schlechten Witzen erheiternde Publikum dieses Finale mindestens mit kaltem Schweigen aufgenommen, wäre nicht eine Anzahl der zuhörenden Musikschüler und der mitwirkenden königl. Hofmusiker sofort in einen frenetischen Beifall ausgebrochen, der nur mit Mühe zum Schweigen zu bringen war. Auf diesen Höllenlärm hin wäre ein ruhiges, zartes Musikstück zu wünschen gewesen. Nicht doch! Es folgte *Fr. Schubert's* lebhaft hinstürmende, geniale »Wandererphantasie« in Liszt'scher Orchestrirung, welche, wenn auch im Ganzen wohlklingend und wirksam, doch zu sehr mit Posaunen überladen ist, so dass letztere am Besten einfach weggelassen würden. Herr Bussmeyer, derzeit Lehrer an der Musikschule, spielte den Pianofortepart mit Kraft, Feuer und Sicherheit; sein Ton singt aber zu wenig, und hierdurch verloren die ruhigeren, an sich zu langsam vorgetragenen Momente. Nun erhielt das Auditorium endlich den ersehnten Ruhepunkt in *J. Rheinberger's* »Nacht« für vier Singstimmen mit kleinem Orchester, recht ausdrucksvoll gesungen von den Frl. Gottlieb und Kindermann mit den Herren Gubm, einem neu entdeckten, aus einem vormaligen Choristen erzogenen Tenor, und Niklitschek; es ist dies ein durchaus feines Musikstück, worin eine zarte Empfindung friedvoll austönt, dabei im Satze sehr meisterhaft gehalten und von grossem Wohlklange. Am meisten Freude in dem Concerte machte *Mozart's* »Kleine Nachtmusik« für Streichorchester: sie bedeutet nichts und will nichts sein als heitere und liebliche Musik; das ist sie und darum steht sie so hoch über aufgepauschten Programmwerken. Nach einem festlich dahinrauschenden ersten Satze folgt eine Romanze, in deren Melodie etwas mehr Empfindung zu legen gewesen wäre. Die Menuett und das Rondo, namentlich aber erstere, wurde zu schnell gespielt, so dass es viel von seinem Charakter einbüsste. Uebrigens war der Klang des mächtigen Streichorchesters trefflich. Den Schluss des Concertes bildete *Beethoven's* sich mächtig steigernde Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester Op. 80, welche vermöge der gleichartigen Entwickelung des Gesanges aus dem Instrumentalen mit Recht als Vorläuferin der grossen »Neunten« angesehen wird. Die Aufführung, bei welcher Herr Bussmeyer am Clavier, die genannten Gesangssolisten und der Chor der Musikschule mitwirkten, kann im Ganzen als befriedigend bezeichnet werden. Der Leiter der diesmaligen Serie von Concerten der musikalischen Akademie ist wieder Hofkapellmeister Wüllner.

Unser Quartett-Verein, dessen glänzender Primarius Concertmeister Jos. Walter, dessen ebenbürtige Mitglieder die Hofmusiker Fr. Brückner, Anton Thoms und Hipp. Müller, gab am 11. Nov. im Museumssaale für diesen Winter seinen ersten Quartett-Abend, wozu sich seine seit Jahren, ja theilweise seit mehr als einem Decennium treuen alljährlich mit Vergnügen wiederkehrenden Zuhörer zahlreich versammelt hatten. Mit welchem Componisten hätte das Künstlerquadrifolium seine Vorträge wieder beginnen können, als mit dem Vater des Streichquartettes, *Jos. Haydn?* Dessen pathetisch ernstes Quartett in C-moll aus Op. 17 wurde mit pietätvoller Treue im Geiste seines Schöpfers gespielt; vielleicht hätten sich immerhin die Begleitungsstimmen ein wenig mehr moderiren dürfen. *Rob. Schumann's* Quartett in A-dur aus Op. 41 geht nicht selten über den Rahmen und die Mittel des Streichquartettes hinaus und drängt hinein in die grössere Form der Symphonie mit ihren Massenwirkungen; aber es ist voll Melodie, sehr poetisch und reich an überraschenden Klangwirkungen — namentlich im Intermezzo und Adagio —, welche mit aller Feinheit zum Ausdruck kommen. Hierauf folgte noch *Mozart's* Streichquintett in D-dur unter Mitwirkung des Herrn Closner bei der zweiten Bratsche. Da ist kein Sturm, keine Aufregung: Alles athmet nur Frieden, Freude und Fröhlichkeit. Ein klarer Sommertag, an welchem des Himmels Azur durch kein Wölkchen getrübt wird, zieht an dem entzückten Hörer vorüber. Auch dieses Werk wurde trefflich gespielt; namentlich imponirte an diesem Abende mehr noch als sonst Walter's Adagiospiel mit seltener Innigkeit und Tonfülle.

Zum Schlusse theile ich einige, wie ich glaube, nicht uninteressante Neuigkeiten mit. Das seit Kurzem erschienene Dr. Ambros gewidmete Streichquintett von *J. Rheinberger* ist zur Aufführung in der zweiten Quartettsoirée bestimmt. Am 18. Nov. im zweiten Abonnement-Concert wird die musikalische Akademie eine neue Suite von *Fr. Lachner* unter des Meisters Leitung aufführen, welche wesentlich von den bisherigen Werken dieser Art abweicht: diese jüngst vollendete »Ballsuite«, welche ich bereits kennen zu lernen das Vergnügen hatte, bringt eine Reihe von modernen Tanzformen: 1) Polonaise, 2) Mazurka, 3) Walzer, 4) Intermezzo, 5) Dreher, 6) Lance in glänzender Veredelung durch prächtige Orchesterfarben und melodischen wie harmonischen Reichthum und muss als vollgelungene Uebertragung der alten Gattung auf die Neuzeit und ihre Weisen bezeichnet werden. — Im Hoftheater soll nun wirklich *von Holstein's* »Erbe von Morley« am 22. Nov. zur Aufführung gelangen.

Berichtigung. Der in voriger Nummer dieser Zeitung bereits

abgedruckte Theil dieses Briefes bedarf einer Berichtigung. Die von mir eingangs erwähnte »Don Juan«-Aufführung war nicht die letzte aus jener Zeit, glaublich aber die letzte, welche Lachner dirigirte und die erste mit den Original-Recitativen, überhaupt eine der letzteren Opern-Aufführungen unter Lachner's eigener Direction. *) Die Oper wurde dann im Jahre 1867 auch unter Bülow's Regime — ich weiss nicht genau ob unter seiner Direction — noch zweimal gegeben: am 28. April und am 30. October 1867, so dass sie doch nur einen siebenjährigen Schlaf geschlafen hat.

*) Cf. Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung 1867 S. 120.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Singakademie.) *H. B.* Am kirchlichen Gedächtnisstage für die Verstorbenen, Sonntag den 22. November, Abends 7½ Uhr, führte die Singakademie unter M. Blumner's Leitung Joh. Seb. Bach's Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« und Franz Lachner's *»Requiem«* in *F-moll* auf. Beide Werke sind in der Allgemeinen Musikal. Zeitung schon wiederholt besprochen worden, so dass wir hierauf zurückweisen können. Die Aufführung war, namentlich was die Leistungen des Chores betrifft, durchaus befriedigend; die Stimmen klangen rein, voll und weich. In dem schwierigen Satze »Es ist der alte Bund« war namentlich der Klang des Soprans bei den Worten »Ja, komm, Herr Jesu, komm« von tief ergreifender Wirkung; ebenso wusste der Alt die von Hrn. Putsch vorgetragene Bassarie »Heute wirst du mit mir im Paradiese sein« in trefflicher Weise mit der Choralstrophe »Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin« zu begleiten. Die Solostimmen, im Bass die Herren Putsch und Gottschau, im Tenor Herr Geyer, im Alt Frl. Gottschau und im Sopran eine noch jugendliche Schülerin M. Blumner's und Frau Erler harmonirten gut, so dass selbst die schwierigeren und zum Theil recht undankbaren Ensemble-Solo-Stücke im Lachner'schen *Requiem* zur Geltung kamen. — Weniger erfreulich waren dagegen die Leistungen der Berliner Symphonie-Kapelle, welche durchaus dafür Sorge tragen muss, einige sichere Contrabassisten zu gewinnen. Ohne solche ist es auch für die anderen Instrumente kaum möglich, etwas Gutes zu leisten.

✱ **Breslau.** (Singakademie.) Am Dienstag den 10. Novbr. gelangte hier durch die Singakademie *Bruch's* »Odysseus« zur erstmaligen Aufführung. Auch die Solopartien waren sämmtlich von Mitgliedern derselben übernommen worden. Leider nicht zum Vortheil des Werkes. Namentlich liess der Vertreter der Titelpartie viel zu wünschen übrig, und wenn auch die Damen ihre Partien correct sangen, so fehlte ihnen doch die nöthige Gefühlswärme, um dieselben zur rechten Geltung zu bringen. Dagegen löste der Chor seine schwierige Aufgabe in ganz befriedigender Weise, und auch vom Orchester wäre dasselbe zu sagen, wenn es sich nicht am Ende von Nr. 9 einer argen Fahrlässigkeit schuldig gemacht hätte, die leicht ein vollständiges Umwerfen herbeiführen konnte. Herr Musikdirector Dr. Schäffer leitete das Ganze mit seiner gewohnten Ruhe und Sicherheit. — Die Theilnahme des Publikums war eine sehr rege, aber der Erfolg des Werkes hielt damit nicht gleichen Schritt. Zwar hatten die Sänger beim Einstudiren das Werk liebgewonnen, aber die unleugbare Monotonie, welche durch Vorführung der zehn Nummern als Ganzes sich bemerkbar macht, wirkte auch auf ihre Meinung herabstimmend. Um wie viel mehr muss dieser Uebelstand sich bei Hörern geltend machen, welche mit dem Werke noch ganz unbekannt sind, da bei ihnen die gespannte Aufmerksamkeit schon an und für sich leicht eine vorzeitige Ermüdung eintreten lässt. Dem Referenten ging es ähnlich wie den Sängern, als er die zehn Nummern nach und nach im Clavierauszuge studirte und dann hintereinander hörte. Der Grund dieser Wirkung liegt zunächst im dichterischen Vorwurfe selbst, welcher im Grossen und Ganzen das Heimweh des Odysseus schildert und welcher es leider mit sich bringt, dass auch in die kräftigen und freundlichen Scenen der Ton der Klage hineindringt, z. B. in Nr. 7, das Gastmahl bei den Phäaken, wo Odysseus sich zu erkennen giebt und die weiche Stimmung sich in dem Ensemblesatze »Nirgend ist's lieblicher, als in der Heimath« gipfelt. Dann wohl aber auch im Naturell des Componisten, welches vorzugsweise für zarte, weiche Stimmungen den rechten Ton zu treffen weiss, aber weniger für die entgegengesetzten. Endlich in der Behandlung des Chores, welcher nur selten Gelegenheit findet, sich in der ihm eigensten Weise, d. h. in contrapunktischer, lebendiger Durchdringung seiner Stimmen auszusprechen. Findet sich ja ein Anlauf dazu, so muss diese Schreibweise bald wieder einer anderen, auf Massenwirkung berechneten, weichen, oder der Chor theilt sich in mehrere Gruppen u. s. f. Aber selbst bei diesen Anläufen merkt man, wie der Componist den widerspenstigen Text hat zwingen müssen, sich zu contrapunktischer Schreibweise benutzen zu lassen. In Nr. 7 z. B. entschlüpft Bruch folgende Textunterlage für den Bass: Fremdling, willkommen! Das sich wählte zum Liebling — Verbann den Gram aus Herz und Augen etc. Oder wenn bei derselben Stelle der Alt, gedeckt durch die anderen Stimmen, welche sich noch mit dem ersten Thema beschäftigen, ein neues Thema auf die Worte: »Verbann' den Gram aus Herz und Augen« einsetzt, bald aber in bereits für frühere Worte benutzte Motive übergeht, Bass und Tenor die angeführten Worte nur annähernd wie der Alt wiederholen, der Sopran aber dieselben ganz fallen lässt und die ganze Entwickelung sich in acht Takten abspielt, so ist es klar, dass weder Thema noch Text zur Geltung kommen können. Dazu kommt noch, dass die Singstimmen sehr häufig über ihre natürlichen Grenzen hinaus in anstrengender Weise, d. h. in lang gehaltenen Tönen verwendet werden und sich oft längere Zeit in hoher Lage bewegen. Von den Bässen wird nicht selten das eingestrichene *f*, von den zweiten Tenören das eingestrichene *a*, vom Alt das zweigestrichene *e*, vom Sopran das zweigestrichene *h* gefordert, und dass die ganze Partie des Odysseus ungünstig hoch für einen Baryton liegt, fällt selbst dem Unkundigsten auf. Aber trotz aller angewendeten Anstrengungen ist die Wirkung denselben nicht entsprechend. Desto günstiger wirkt das Orchester und nur zu oft, namentlich in den beschreibenden Theilen des Textes muss es die Führung übernehmen, während dem Chor die untergeordnetere Rolle zufällt. Schliesslich sei noch erwähnt, dass das Werk seiner Aufführung dadurch grosse Schwierigkeiten bereitet, dass die meisten Nummern in sich sehr wechselvoll in Beziehung auf Taktart, Tonart, Instrumentation und auf Anwendung von Solo und Chor gestaltet sind.

✱ **Frankfurt a. M.**, 8. Nov. Das dritte Museums-Concert am 6. Nov. begann mit der glänzend ausgeführten Oberon-Ouvertüre und schloss mit *Beethoven's* zweiter Symphonie, welche mit ausserordentlichem Feuer executirt wurde. Als Virtuos trat auf der Geiger Hugo Wehrle, k. würtemb. Kammervirtuos aus Stuttgart, mit dem Amoll-Concert (Nr. 5) von *B. Molique* und der Cmoll-Sonate (»Le Tombeau«) von *J. M. Leclair* (1734). Herr Wehrle ist ohne Zweifel ein guter Geiger, doch machten einige Stellen in dem ersten Satze des nur theilweise interessanten Concertes den Eindruck, als ob er noch nicht ganz auf der Höhe der dazu erforderlichen Technik stünde. In der Cantilene blieb nichts zu wünschen übrig als — eine bessere Geige. Kammermusikstücke kommen in unserem grossen Saale nie zu voller Wirkung. Das Publikum erwies dem Gaste eine ehrenvolle Aufnahme. Besonders interessant wurde uns dieses Concert durch die Mitwirkung eines ausgewählten Chores von Mitgliedern des Cäcilien-Vereins, welcher unter feinster Ausführung sechs hier noch nicht gehörte A-capella-Gesänge vortrug. Es waren zwei sechsstimmige Compositionen von *Brahms* (»Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde«, von Wilh. Müller und Cl. Brentano's Abendständchen: »Hor', es klagt die Flöte wieder«), von denen besonders das zweite mir den Eindruck eines Meisterstückes machte, ferner *Mendelssohn's* Jagdlied »Durch schwankende Wipfel« (von Eichendorff), endlich drei Compositionen *Schumann's*: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee« von E. Mörike, die Nonne (»Sie steht am Zellenfenster«) von einem namenlosen Poeten, schliesslich Uhland's schönes Gedicht: »Ein Schifflein ziehet leise«, in welchem Schumann in reizender Weise Horn und Flöte und Sologesang des Mädchens mitwirken lässt. Das Publikum zeigte sich namentlich von dem letzten originellen Lied entzückt und verlangte es da Capo. Vom Cäcilien-Verein sind wir zwar gewohnt nur vortreffliche Leistungen zu hören; einem Verein, welcher 8-stimmige *Bach*'sche Motetten in seinen Concerten a capella singt, sind solche feine Gesänge ein Spiel. Indess wollen sie doch fein einstudirt sein, und für die grosse Sorgfalt und Liebe, mit der dies geschehen war, dürfen wir nicht verfehlen, den Sängern sowohl als Herrn Musikdirector Müller unseren besten Dank auszusprechen. — Im nächsten Concert sollen wir *Rubinstein's* Ocean-Symphonie hören. — Das Programm des dritten Kammermusik-Abends (am 9. Nov.) ist folgendes: *Schumann*: Quartett Op. 41, Nr. 2 (F-dur). *Beethoven*: Sonate für Pianoforte und Violoncello Op. 69 (A-dur). *Haydn*: Quartett Op. 64, Nr. 1 (D-dur).

✱ **Hamburg.** Am Montag den 23. November gaben im grossen Saale des Convent-Gartens die Herren Professor Jos. Joachim und Adolf Schulze aus Berlin unter Mitwirkung von Frau Joachim und des Pianisten Herrn Heinrich Barth ein sehr besuchtes Concert. Prof. Joachim spielte mit Herrn Barth die Kreutzer-Sonate von *Beethoven*, Romanze in B-dur von *Joachim* und Sonate in G-dur von *Tartini*; Herr Barth die *Brahms*'schen Variationen über ein Thema von Händel. Frau Joachim hatte das Altsolo in *Schubert's* Ständchen für Altsolo und Frauenchor mit Clavierbegleitung übernommen und trug noch die fünf ersten Lieder aus *Schumann's* »Frauenliebe und Leben« vor. Der gemischte Chor unter Herrn Schulze's Leitung, welcher zum grossen Theil aus Voigt'schen Sängern und Schülerinnen der Berliner Hochschule für Musik gebildet war, führte folgende Gesänge a capella aus: *J. S. Bach*: Ein' feste Burg, *M. Praetorius*:

Vom Leiden Jesu, *Reinh. Succo:* Wie lieblich sind deine Wohnungen (mit Solo), *C. C. P. Grädener:* Schwert und Irrwischfang, *Brahms:* Waldesnacht und Spazieren wollt' ich reiten.

✱ **Kopenhagen,** November. Im neuen Theater muss man sich hinsichtlich der Opern vorläufig mit alten Sachen begnügen, da die Decorationen für die Aufführung neuerer Opern noch fehlen. Die Beschränktheit wird um so gefährlicher, als auch in Betreff des Schauspiels und des Ballets in oben genannter Beziehung ein grosser Mangel vorhanden, und da ausserdem einige der besten Schauspieler theils erkrankt, theils aus Gesundheitsrücksichten auf Reisen sind, kann es im neuen Musentempel dahin kommen, dass die Thore desselben für einige Zeit verschlossen werden. Dagegen würde ein Theil der Abonnenten wohl Nichts einzuwenden haben. Was die Concerte betrifft, so sind dieselben in vollem Gange. Der Musikverein giebt morgen sein erstes Concert für diese Saison, in welchem C. Reinecke zweimal Clavier spielen und eine Ouverture (Manfred) eigner Composition dirigiren wird. — Vor Kurzem gab Herr Otto Bendix eine besuchte Matinée im kleinen Casino-Saale. Der Concertgeber führte Pianofortepièçen von *Beethoven, Bach-Liszt, Chopin, A. Rubinstein* aus und gefiel sehr. Die C moll-Sonate (Op. 111) von *Beethoven,* deren Ausführung dem Concertgeber sehr gelang, ist nie früher hier öffentlich gespielt worden; der Schluss derselben (zweiter Satz) wird auch einem grösseren Publikum nicht zusagen können. — Die Concerte für Kammermusik, die alljährlich, seit einigen Jahren, von Mitgliedern der königlichen Kapelle veranstaltet werden, werden auch diesen Winter stattfinden. Im ersten derselben soll u. A. das Cdur-Septett (mit der obligaten Trompete) zu Gehör gebracht werden. — Ein neuer Verein für die Ausführung von grösseren Chorwerken ist kürzlich hier gebildet worden. Derselbe zählt bereits viele mitwirkende Mitglieder; geleitet wird er von Emil Horneman, dem Componisten der Ouverture: Alladin. — In Christiania giebt man auch jetzt Opern. Die erste Aufführung fand am 7. d. M. statt. Die Sängerin Roeske-Lund hat ein Engagement an dieser neu gebildeten Oper erhalten und hat dasselbe bereits angetreten. *A. R.*

✱ **Leipzig.** Das sechste Gewandhausconcert am 12. November brachte uns als Novität die Ddur-Serenade Op. 11 für Orchester von *J. Brahms.* Wie bekannt, ist Brahms unter den jetzt lebenden Componisten einer der bevorzugtesten geistigen Erben unserer classischen Tonmeister und zählt unter die wenigen erlauchten Geister im Gebiete der Kunst, welche — wie es in einem am letzten rheinischen Musikfeste auf denselben ausgebrachten Toaste hiess — stets können was sie wollen und welche — worauf es hauptsächlich ankommt — auch immer das Höchste wollen. „Wie in den übrigen grösseren Orchesterwerken von Brahms, so liegt auch in dieser Serenade der Schwerpunkt nicht in einem Spiele blos äusserlich wirkender reizvoller Melodien, wie z. B. in der kürzlich im zweiten Euterpeconcerte gehörten Serenade von *Rob. Volkmann,* sondern vorzugsweise in der geistigen Arbeit. Deutet zwar der Name »Serenade« darauf hin, dass wir es hier nicht mit einer so organischen Bildung wie bei der Symphonie zu thun haben, sondern mehr mit einem Stimmungsbilde, welches hinsichtlich seiner formellen Geschlossenheit die Mitte zwischen der Symphonie und der nur aus einer losen Aneinanderreihung einzelner Tonsätze bestehenden Suite hält, so ist doch in dem in Rede stehenden Werke der ganze Gedankenapparat ein so vielgestaltiger, jeder einzelne Zug mit einer wahrhaft kammermusikmässigen Sublimität ausgearbeitet und lebt in ihm so zu sagen jedes einzelne Instrument sein eigenes individuelles Leben, so dass in Betreff der musikalischen Gedankenaussprache wohl nur wenig Symphonien aus der neuesten Zeit den Vergleich mit Brahms' Tonschöpfung aushalten dürften. Die einzelnen Sätze derselben: Allegro molto, Scherzo mit Trio, Adagio non troppo, Menuetto I und II, Scherzo, Rondo, sind bestimmt abgegrenzte Sonderbilder, aber auch zugleich nothwendige integrirende Theile des originellen einheitlichen Ganzen. Neben der Serenade von Brahms kam noch *Beethoven's* Ouverture Op. 124, beide in ganz exquisiter Weise vom Orchester executirt, zu Gehör. Besonders reichhaltig war diesmal der solistische Theil. Den Reigen der Vorträge eröffnete Frl. Fides Keller aus Hamburg (eine mit herrlichen Stimmmitteln begabte gut geschulte Altistin) mit einer Arie aus der Oper »Rinaldo« von *Händel;* hierauf blies Herr Landgraf (Mitglied des Orchesters) mit dem ihm eigenen wundervollen Clarinettenton das Adagio aus *C. M. v. Weber's* Clarinettenconcert in F-moll; dann folgten abermals Gesangsvorträge — Lieder mit Pianoforte: a) Liebesbotschaft von *Fr. Schubert* und b) Neue Liebe, neues Leben von *Beethoven,* ebenfalls von Fräul. Keller gesungen, und endlich, zum Schluss des ersten Theiles, *Ad. Henselt's* Clavierconcert in F-moll, vorgetragen von Fräul. Marie Schmidt aus Petersburg. Genannte Dame hat sich durch die überaus sichere, auch in den kleinsten technischen Einzelnheiten wohlgelungene Wiedergabe dieses so schwierigen Concertes die volle Anerkennung des Publikums und somit einen schönen Geleitsbrief für ihre ganze künstlerische Laufbahn erworben. Wir wollen daher auch nicht mit der jungen Künstlerin rechten, dass sie für ihr Auftreten im Gewandhause gerade dieses, wegen seiner vielen Thalberg'schen Aeusserlichkeiten nicht mehr recht zeitgemässe Concert wählte, welches dem Spieler keine besondere Veranlassung giebt, seine tieferen geistigen Vorzüge in das ganze volle Licht zu stellen, — bot es unserer Pianistin doch Gelegenheit, zunächst ihre technische Qualificirung zur Concertspielerin ausser allen Zweifel zu stellen. Leider wurde Frl. Schmidt bei dem Vortrage des nur bei grösster Tonbrillanz eigentliche Wirkung übenden Concertes durch das Instrument von Chickering aus Boston (Fabriknummer 43570), welches sie spielte, nicht genugsam unterstützt. Dasselbe schien nicht mehr ganz neu; seine Mittellage und namentlich die Basse desselben waren zwar klar und sonor, der Ton im Allgemeinen aber zu sehr am Material haftend, nicht tragend und modulationsreich genug.

✱ **Mannheim.** Der vom hiesigen Hof- und Nationaltheater in jüngster Zeit veröffentlichten Uebersicht der vom 1. October 1873 bis incl. 30. Sept. 1874 gegebenen Vorstellungen entnehmen wir folgende Daten. Die Gesammtzahl der im Theaterjahre 1873/74 stattgehabten Vorstellungen beträgt 203. Ausserdem fanden in dem grossen Concertsaale des Theaters 6 Orchester-Concerte im Abonnement statt. In den 203 Theatervorstellungen wurden zur Aufführung gebracht: 50 Opern, 9 Possen und Vaudevilles, 41 Schau- und Trauerspiele, 55 Lustspiele und 1 Ballet, also im Ganzen 156 Stücke aller Gattungen. Zum ersten Male wurde nur eine Oper dargestellt: Der Haideschacht von *Franz von Holstein.* Neu einstudirt wurden sieben Opern: Die Favoritin, Rübezahl, Die Entführung aus dem Serail, Orpheus und Eurydike, Die gefährliche Nachbarschaft, Die Schweizerfamilie und Die Regimentstochter. 42 einstudirte Opern wurden wiederholt, darunter von *Adam* 1, *Auber* 4, *Beethoven* 1, *Boieldieu* 2, *Donizetti* 1, *v. Flotow* 2, *Gounod* 1, *Halévy* 1, *Herold* 1, *Kreutzer* 1, *Langer* 1 (Dornröschen), *Lortzing* 4, *Maillard* 1, *Marschner* 1, *Méhul* 1, *Meyerbeer* 4, *Mozart* 4, *Nicolai* 1, *Offenbach* 1, *Rossini* 2, *Verdi* 2, *Wagner* 4, *Weber* 1.

✱ **München.** [Theater.] Im Monat October wurden 37 Vorstellungen gegeben, darunter folgende Opern: Der König hats gesagt von *Leo Delibes* (am 6. Oct. zum ersten Male, wiederholt am 7. und 25.), Marie, die Tochter des Regiments von *Donizetti,* Iphigenia auf Tauris von *Gluck,* Faust von *Gounod,* Die Jüdin von *Halévy,* Joseph in Aegypten von *Méhul,* Robert der Teufel von *Meyerbeer,* Die Zauberflöte, Figaro's Hochzeit und Don Juan (in neuer Bearbeitung von Franz Grandaur) von *Mozart* (zum ersten Male am 28., wiederholt am 31. Oct.), Tell von *Rossini,* Der Freischütz und Preciosa von *C. M. v. Weber.*

✱ **Paris.** Das Repertoire der kleineren Pariser Theater hat sich in der letzteren Zeit um zwei Operetten bereichert. »*La Fiancée du Roi de Garbe*« (nach einem schon vielfach behandelten, dem Boccaccio und Lafontaine entlehnten Stoffe) von Dennery und Chabrillat, Musik von Litolff, hat bei dem Publikum der Folies Dramatiques keinen rechten Anklang gefunden; die Motive des Libretto sind abgenutzt, und die Musik ist noch gezwungener als in den früheren Partituren Litolff's. In den Bouffes Parisiens hatte dagegen »*Madame l'Archiduc*«, eine dreiactige Operette von Albert Millaud, Musik von Offenbach, wenigstens mit den ersten zwei Acten einen lebhaften Erfolg, zu welchem Frau Judic in der Hauptrolle das Ihrige beitrug.

✱ **Wien.** Die hier stattfindende Wiederaufnahme von *Gluck's* »Iphigenia in Aulis« bildet zugleich die hundertjährige Jubelfeier dieses classischen Werkes, das am 19. April 1774 in Paris zum erstenmal gegeben wurde. Die ersten Wiener Aufführungen fielen in die Jahre 1808 (zweimal im December: am 14. December im Kärntnerthor-, am 20. im National-Theater nächst der Burg), 1809 (siebenmal), 1810 (viermal). Gluck befand sich bekanntlich im Jahre 1774 in Paris, und dorthin wurde ihm das am 18. October ausgefertigte Decret zugesendet, das ihn zum k. k. Kammer-Compositeur mit 2000 fl. Gehalt ernannte.

✱ [Neue Opern.] Die schwedische National-Oper »Bergkönigs Braut«, Text von Hedberg, Musik von Hallström, hat bei Wiedereröffnung des Theaters in Stockholm abermals glänzende Aufnahme gefunden. Die Partitur wird bei einem Hamburger Verleger bald erscheinen. — Im königl. Opernhause zu Berlin gelangte am 14. Nov. die neue Oper von W. Taubert: »Cesario« zur ersten Aufführung. — Am Dresdener Hoftheater wird eine neue komische Oper: »Die Diplomaten« von Reichel zur Aufführung vorbereitet. — Am Bremer Stadttheater hat man mit der Inscenirung einer neuen tragischen Oper von Rheinthaler, »Edda« betitelt, begonnen. — Jules Massenet hat eine neue grosse Oper in vier Acten, »Yseult«, componirt, deren Text von Ernst Dubreuil verfasst ist.

✱ [Zeichen der Zeit.] Der Leipziger Musikalienverleger Herr C. Begas versandte an verschiedene politische Zeitungen ein Musikstück unter dem Titel: »Ein Stündchen im deutschen Reichs-

tag. Musikalische Charakterzeichnung der politischen Fractionen: 1) die Feudalen, 2) die Freiconservativen (Bismarck-Marsch), 3) die Liberalen, 4) die Ultramontanen, 5) die Socialdemokraten. Für das Pianoforte componirt von Friedrich v. Wickede« mit folgendem Begleitungsschreiben: »Das Werk welches ich Ihnen hiermit zu überreichen die Ehre habe, ist der erste Versuch des als Componist gefühlvoller Gesänge vortheilhaft bekannten Hrn. v. Wickede auf dem bisher unbebauten Gebiet musikalischer Satire. Sie werden finden dass es dem Autor vorwiegend galt die heimlichen Bestrebungen der reichsfeindlichen Parteien blosszulegen und zu geisseln. Nach dieser Richtung hin sind besonders die ‚Ultramontanen' und die ‚Socialdemokraten' geglückt. Sehr übel behandelt sind die ‚Feudalen' mit einem monotonen Kreuzritter-Marsch in dem weichlichen A-moll. Die ‚Liberalen' sind durch ein recht frisches und lebendiges Musikstück charakterisirt, mit einem pomposen Bismarck-Marsch die Partei der ‚Freiconservativen'. Ich hoffe dass Sie das Werk ebenso amusiren wird wie bisher jeden dem ich die Stücke zu hören gab. Ihre Leser werden es Ihnen daher danken wenn sie darauf hingewiesen werden.« Die Augsburger Allgemeine Zeitung fügt ironisch den Wunsch hinzu, »dass die einem so tief gefühlten Bedürfniss entgegenkommende ‚musikalische Satire' des Hrn. v. Wickede recht bald für Blechinstrumente arrangirt werden möge, für welche sich dieselbe ganz besonders zu eignen scheine«.

✱ Todesfälle:

Zu Wien † am 19. Nov. nach längerer schmerzlicher Krankheit der Kapellmeister J. Haag.

In Meran † am 24. Nov. der junge Schriftsteller und Musik-Kritiker August Hahn an einem chronischen Lungenleiden, nachdem er vergebens durch einen Aufenthalt in Egypten eine Linderung seines Uebels erhofft hatte.

Zu Darmstadt † Anfangs November der bekannte Opernsänger (Baritonist) Scharpff.

Zu Paris † am 5. Novbr. der Professor der Trompete am Conservatorium der Musik daselbst François-George-Auguste Dauverné, 64 Jahre alt.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

✱ [Friedrich Glück.] In der Beilage Nr. 314 der Augsb. Allgemeinen Zeitung widmet Berthold Auerbach unter der Ueberschrift »Ein Herbstblatt aus dem Remsthal« einige Worte der Erinnerung dem zu Schornbach 1840 verstorbenen Pfarrer Friedrich Glück, dem Schöpfer der Volks-Melodien zu Eichendorff's Lied: »In einem kühlen Grunde«, zu dem Liede »Schweizer Heimweh« (Herz, mein Herz, warum so traurig«) und zu »Bertrand's Abschied«. Bereits im März des Jahres 1838 hat Auerbach in der »Europa« in einem kleinen Aufsatze unter dem Titel »Ein weltberühmter Unbekannter« auf diesen Dichter und Sänger hingewiesen. Friedrich Glück, am 23. Sept. 1793 in Oberensingen im oberen Neckarthal geboren, ward in die niedere Klosterschule aufgenommen, vollendete seine Studien im Tübinger Stift, wurde, 25 Jahre alt, im Jahre 1818 Pfarrer in Neuenhaus, wo er sich das Jahr darauf verehelichte. Im Jahre 1825 ward er Garnisonspfarrer auf der Festung Hohenasperg, und hier im Umgang mit Officieren und in musikalischen Kundgebungen gelangte seine geistsprudelnde Natur zur fröhlichsten Ausbreitung. Vier Jahre verlebte er auf Hohenasperg als Garnisonspfarrer; da wurde er zum Pfarrer in Schornbach ernannt. Der 36. Geburtstag wurde noch fröhlich in der Garnison verbracht, und Tags darauf ging es nach dem einsamen Dorfe Schornbach. Glück konnte sich an das stille Leben im Dorfe nicht gewöhnen. Schon ein Jahr nach seiner Versetzung nach Schornbach sieht Glück, dass seine Stellung schwer haltbar wird. Er will nach Amerika auswandern, was ihm nicht gestattet wird. Trotz und Missmuth wächst, die Einsamkeit erscheint wie Gefangenschaft, Zerstreuung und Vergessenheit wie Freiheit. Die Jahre gehen hin in Verdruss und Versuchen, den Missmuth zu betauben. Im Sommer 1840 verlor er seine so schöne klangreiche Stimme. Er suchte Heilung in einer Wasserheilanstalt, kehrte aber lebensmüd heim in das einsame Dorf und starb am 1. October 1840. — Auerbach erinnert die schwäbischen Liedervereine daran, die Herstellung eines Gedenksteines für den Componisten der volksthümlichsten Melodien zu veranlassen und auch an seinem Geburtshause in Oberensingen eine Tafel zu befestigen.

Zeitungsschau.

L'Arpa. Bologna. Nr. 7. *Sangiorgi*: Artisti contemporanei. Zenone Bertolasi, baritono. — Notizie varie.

L'Art musical. Nr. 44. *M. de Thémines*: Causerie musicale. — *G. Escudier*. La musique qui passe. — *L. Escudier*: La réconciliation MM. Halanzier et Faure. — *G. Stradina*: Vieux Carnet. V.

The Athenaeum. Nr. 2453. The star system of singers (the dispute between MM. Faure and Halanzier). — Concerts. — The Three-Choir festivals.

The Choir. Nr. 413. The capitular decison on the musical festivals. — Concerts. — Music in Liverpool, in Scotland. — Nr. 414. Musical services in Russia. — Beethoven and Bulow. — New Organ, Bow and Bromley Institute. — First meeting of the Musical Association. — The new chiming machine at Leck Parish Church. — Richard Grant White on Franz Liszt and his relations to the »Music of the Future«. — A memorial of the late Rev. Wm. Mercer.

La Chronique musicale. Dir. Arthur Heulhard. Nr. 33. *P. Lacome*: Le principe féminin au théâtre. Paradoxe. — *Arthur Pougin*: André Philidor. (Suite.) — *R. de St.-Arroman*: Les travaux du nouvel Opéra. (Suite.) — *Ch. Barthélemy*: Voltaire librettiste. (Suite.) — *H. Marcello*: Revue des concerts. — *A. Heulhard*: Revue des théâtres lyriques.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 45/46. Dr. *Alfred Pringsheim*: Glossen zur Wagner-Kritik. (Schl.) — Verdi und die deutschen Operncomponisten. (National-Ztg.) — Ueber den Seminar-Musikunterricht von *H. Bellermann*. (Allgem. Mus. Ztg.)

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 44. Mendelssohn in Inghilterra sua influenza. — Meyerbeer a Spa. — *Adolfo Genovesi*: Erminia Frezzolini e la stampa francese.

Le Guide musical. Nr. 45. Gustave Satter.

I Lunedi d'un dilettante. Napoli. Nr. 38. Il canto corale auspicato e protetto in Italia, da un solo Municipio. — *Filippo Filippi*: Giuseppe Haydn brani e chiose della Monografia di Giuseppe Carpani.

Le Ménestrel. Nr. 49. *Th. de Lajarte*: Un opéra inédit de Philidor (»Le premier navigateur, ou le pouvoir de l'amour«). — *Ernest David*: Vocalistes et virtuoses. Mme. Todi. XIV.

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 41/42. Una lettera del mo. Canepa (autore dei Pezzenti). — I Promessi sposi di Ponchielli. — Il maestro cav. Ciro Pinsuti. — Nr. 43. I cori nei teatri d'Italia.

Musica sacra von F. Witt. Nr. 11. Die ächten Messen Mozart's. (Forts.) — Das Kirchenmusikfest in Regensburg. (Forts.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 45. *Rich. Würst*: Ueber Ventil-Hörner und -Trompeten. — Recensionen.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Christ. — Metrik der Griechen und Römer von *W. Christ*. Leipzig, Teubner. 1874. gr. 8⁰. XII, 684 S. Mk. 14.

Fröhlich. — Beiträge zur Geschichte der Musik der älteren und neueren Zeit, auf musikalische Documente gegründet von Dr. *F. J. Fröhlich*, K. Hofrath u. Professor an der Universität Würzburg. Würzburg, Stahel'sche Buch- u. Kunsth. 4⁰. Erster Band. Text. 1868. (Herausg. von Weigand, K. Studienrector.) IV, 112 Seiten (à 2 Col.) Mk. 4. — Zweiter Band. Musikalische Documente. [Autographirt von Hofmusikus E. Schuncke in Stuttgart.] 1874. 168 S. Mk. 7, 20. Cplt. Mk. 11, 20.

Hanemann, Mor. — Aus der Musikerwelt. Leben und Schriften eines kgl. preuss. Kammermusikus, von *Moritz Hanemann*. Berlin, Gülker & Co. 1874. gr. 8⁰. 383 S. Mk. 6.

Kunkel. — Theoretisch-praktische Vorschule zur Melodiebildungslehre von Musik-Lehrer *Franz Joseph Kunkel*. Leipzig, Merseburger. 1874. 8⁰. VI, 151 S. Mk. 1, 80.

Noiré, L. — Die Entwickelung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste von *Ludwig Noiré*. Leipzig, Veit & Co. 1874. gr. 8⁰. 62 S. Mk. 1, 20.

Wawrowski, Fr. — Erklärungen der in der Musik für das Klavier vorkommenden technischen Ausdrücke, Namen und Vortragsbezeichnungen von *Franz Wawrowski*. Posen, Leitgeber & Co. 1874. 16⁰. 19 S. Mk. 0, 60.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Cadenzen, 53, zu Pianoforte-Concerten von Bach, Mozart, Beethoven und Weber componirt von Beethoven, Mozart, Hummel, Jadassohn und Reinecke. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. 13706. Folio. 145 S.) Mk. 10.

Kiel, Friedr., Op. 60. Christus, Oratorium aus Worten der heiligen Schrift zusammengestellt. Klavier-Auszug mit Text. 8⁰. (Berlin, Bote & Bock.) Mk. 12.

Lacombe, Paul, Op. 17. 2e Sonate (en fa mineur) pour Piano et Violon. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. 13758. Folio. 35, 8 S.) Mk 6.

Rosenfeld, J., Op. 25. Ouverture zu Schiller's Braut von Messina, für Orch. Part. 8⁰. (Berlin, Bote & Bock.) Mk. 7, 50.

ANZEIGER.

[198] Für das **Königl. Musikinstitut in Würzburg** werden zu engagiren gesucht:

1) **Ein Gesanglehrer** (für Chor- und Sologesang). Jährliche Besoldung 1200 Gulden süddeutsch.

2) **Ein Violinist** (für Unterricht und namentlich Kammermusik). Jährliche Besoldung 800 Gulden süddeutsch.

3) **Ein Violoncellist** (für Unterricht und Kammermusik). Jährliche Besoldung 800 Gulden süddeutsch.

(Zeugnisse sind erforderlich.)

Theodor Kirchner,
Director.

---

[199]

Cadenzen.

53 Cadenzen zu **Pianoforte-Concerten** von **Bach, Mozart, Beethoven** und **Weber**, componirt von **Beethoven, Mozart, Hummel, Jadassohn** und **Reinecke**. Roth cartonnirt. netto 3 Thlr. 10 Ngr.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

---

[200] Für Concert-Directionen!

Werke für Orchester

aus dem Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

Dräseke, F., Op. 12. Scherzo (II. Satz einer Symphonie in G dur). Part. 1 Thlr. n. Orch.-St. 1 Thlr. 20 Ngr.

Grützmacher, Fr., Op. 54. Concert-Ouverture für grosses Orchester. Part. 2 Thlr. 15 Ngr. Orch.-Stimmen (durch Einziehen der nöthigen Instrumente auch zu Aufführungen für kleinere Orchester eingerichtet) 3 Thlr. 10 Ngr.

Jadassohn, S., Op. 37. Concert-Ouverture (Nr. 2. D dur) für grosses Orchester. Part. 1 Thlr. 20 Ngr. Orch.-St. 2 Thlr. 25 Ngr.

Liszt, Franz, Beethoven's Andante cantabile a. d. Trio Op. 97 für Orchester bearb. Part. 1 Thlr. 22½ Ngr. n. Orch.-St. 3 Thlr.

—— Einleitung zum Oratorium »Die Legende von der heiligen Elisabeth«. Part. 1 Thlr. n. Orch.-St. 2 Thlr.

—— Marsch der Kreuzritter a. d. Oratorium »Die Legende von der heiligen Elisabeth«. Part. 1 Thlr. 15 Ngr. n. Orch.-St. 2 Thlr. 25 Ngr.

—— Künstler-Festzug. Part. 1 Thlr. 10 Ngr. n. Orchester-Stimmen 4 Thlr. 5 Ngr.

Lund, Emilius, Op. 4. Concert-Ouverture (Esdur) für grosses Orchester. Part. 1 Thlr. 20 Ngr. n. Orch.-St. 2 Thlr. 25 Ngr.

Raff, Joach., Op. 103. Jubelouverture für grosses Orchester. Part. 2 Thlr. n. Orch.-St. 4 Thlr.

Rubinstein, Ant., Op. 40. Symphonie Nr. 1. F dur. Part. 4 Thlr. 15 Ngr. Orch.-St. 6 Thlr. 10 Ngr.

Tschirch, W., Op. 78. Am Niagara. Concertouverture. Part. 2 Thlr. n. Orch.-St. 3 Thlr. 5 Ngr.

Freudenberg, Wilh., Op. 3. Ouverture und Zwischenactsmusik zu Shakespeare's »Romeo und Julia«. Part. 4 Thlr. n.

Gleich, Ferd., Op. 16. Symphonie in D dur. Part. 2 Thlr. 15 Ngr. n.

Herther, F., Ouverture zur Oper »Der Abt von St. Gallen«. Partitur 2 Thlr.

Hess, Ad., Symphonie für Orchester. Part. 5 Thlr.

Seifriz, Max., Musik zu der romantischen Tragödie »Die Jungfrau von Orleans«, von Schiller. Orch.-Part. 5 Thlr. 15 Ngr. n.

Zopff, H., Op. 31. Ouverture zu Schiller's Drama »Wilhelm Tell« in Form einer grösseren symphonischen Dichtung für grosses Orchester. Part. 2 Thlr. n.

---

[201] Mitte December erscheint in meinem Verlage:

CONCERT
für das Pianoforte

mit

Begleitung des Orchesters

componirt

von

Johannes Brahms.

Op. 15.

Partitur.

Preis 15 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[202] Soeben erschien in meinem Verlage:

Musik

zum Märchen von

„Schneewittchen",

dramatisirt von Friedrich Röber

für Sopran- und Alt-Solo, weiblichen (dreistimmigen) Chor und Pianoforte

von

Carl Reinecke.

Op. 133.

Mit verbindendem Text von **W. te Grove.**

Nr. 1. **Prolog** (für weiblichen Chor *unisono*).
Nr. 2. **Lied** des Schneewittchen (Sopran). Einzeln à 75 Pf.
Nr. 3. **Lied** des Zwerges Tom (Mezzosopran oder Alt). Einzeln à 75 Pf.
Nr. 4. **Marsch** der Zwerge (für Pianoforte).
Nr. 5. **Schlaflied** der Zwerge (für weiblichen Chor). Einzeln: Clavierauszug 2 Mk. Stimmen 75 Pf.
Nr. 6. **Lied** des Schneewittchen (Sopran). Einzeln 60 Pf.
Nr. 7. **Gesang** der Zwerge an Schneewittchens Sarge (für weiblichen Chor).
Nr. 8. Wie der schwarze Geselle mit der schönen Lore tanzt (für Pianoforte 2- und 4händig).
Nr. 9. Schlusschor (weiblicher Chor).

(**Nr. 2, 3, 5 erschienen bereits früher.**)

Vollständiger Clavierauszug mit Text. Preis 6 Mk.
Vollständige Chorstimmen (à 80 Pf.) Preis 2 Mk. 40 Pf.
Verbindender Text netto 60 Pf.

Leipzig, 15. Oct. 1874.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

---

[203] In meinem Verlage erschien soeben:

SINFONIE
für grosses Orchester

(D moll)

componirt von

JUL. O. GRIMM.

Op. 19.

Partitur 20 Mk. Stimmen 27 Mk.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.**, Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 9. December 1874. **Nr. 49.** IX. Jahrgang.

Sophokles' „Oedipus in Kolonos"
mit Musik von Heinr. Bellermann.

(Fortsetzung.)

Die Consequenzen aus einer solchen musikalischen Anschauung, welche die Melodik als grundlegend für alle Musik anerkennt, erstrecken sich nicht allein auf die an der Bellermann'schen Composition schon oben gerühmten Vorzüge des Wohlklanges und der guten Stimmenführung, sondern auch auf Gebiete, die scheinbar in keinerlei Beziehung zu der erwähnten Anschauung stehen, insbesondere auf das Gebiet der Modulation und in weiterer Folge auf den Satzbau. Auch in diesen beiden Beziehungen weist Bellermann's Musik grosse Vorzüge auf. Die Modulation ist natürlich und trotz mancher Kühnheiten niemals geschraubt, sondern entwickelt sich stets auf ungesuchte Weise. Das kommt daher, weil der Componist eine richtige Vorstellung von dem Begriffe Tonsystem und Tonart hat. Es zeichnet sich die Arbeit dadurch vor denjenigen der meisten neueren Componisten aus, bei welchen so rühmlich auch sonst ihre Werke in manchen anderen Beziehungen: geistvolle Auffassung des Stoffes, erfindungsreiche Anlage u. s. w. sein mögen, dennoch durch den offenbaren Mangel eines sicheren Gefühles für Tonart jene Vorzüge nie recht zum Ausdruck kommen. Nichts verwischt den Charakter eines Tonstückes mehr, als Unordnung und Unklarheit in Hinsicht der Tonart; denn aus der richtigen Erkenntniss dieses Begriffs geht zum grossen Theile die Klarheit und Bestimmtheit der formalen Gestaltung hervor. Nun denke man sich aber eine Rede, in welcher der Redner es weder verstanden hätte, seine Gedanken zu ordnen, noch auch jeden einzelnen Gedanken klar auszudrücken. Was nützten da dem Redner die tiefsten und erhabensten Gedanken: der Hörer würde dieselben höchstens zu ahnen vermögen; die Folge aber würde die sein, dass dem Redner vorgeworfen werden könnte, er sei sich über seine eigenen Gedanken selbst nicht klar. Aehnlich z. B. auf dem Gebiete der Plastik. Man denke sich ein Bildwerk, welches ebensowohl in Anlage, wie in Auffassung einen hohen Schwung verriethe; aber überall wären durch ungenaue oder verfehlte Zeichnung die Linien verdorben, die Conturen verwischt, wäre das Ebenmaass verletzt. Ich zweifle, dass man, falls diese Mängel überall, nicht blos hier und da hervorträten, das Bildwerk noch unter die Reihe der ersten Kunstwerke stellen würde. Auf dem Gebiete der Musik aber geht, wie gesagt, jene Klarheit der Zeichnung (wenn ich mich so ausdrücken darf), zumeist aus einem richtigen Gefühle für das, was Tonart besagt, hervor. Dabei ist es eigenthümlich, wie wenig von den neueren Componisten, trotz des wilden Umherschweifens in die entferntesten Tonarten, doch im Grunde dieser Begriff in erschöpfender Weise ausgebeutet wird. Man macht Bellermann den Vorwurf einer zu grossen Einfachheit in dieser Beziehung. Allerdings, ein so wildes, gesetzloses Vagabondiren im Gebiete der Tonarten, wie wir es bei vielen neueren, ja selbst bei solchen Componisten finden, die sich durch oben erwähnte hervorragende Eigenschaften einen Namen erworben, ist nicht seine Sache. Er liebt es nicht, womöglich in jedem neuen Takte eine neue Tonart anzuschlagen, um nur dem Hörer durch den Reiz der Neuheit zu imponiren, während er statt dessen das Gefühl desselben nur verwirren würde. Er bleibt hübsch fein im Geleise des Systemes der sechs diatonischen Tonarten, klar und deutlich, und geht aus demselben nur hinaus, wenn diese sechs Tonarten erschöpft sind oder wenn ein besonderer Anlass dazu vorliegt. Diese Enthaltsamkeit hat ihm auf der einen Seite von unverständigen und vorurtheilsvollen Kritikern manchen Tadel zugezogen. Auf der anderen Seite haben weniger vorurtheilsvolle Beurtheiler den richtigen Sinn jener Enthaltsamkeit wohl herausgefühlt. Ein Strassburger Referent, welcher der von Dr. Jacobsthal in Strassburg in diesem Sommer veranstalteten Aufführung des »Ajas« beiwohnte, bezeichnete den Eindruck davon mit dem »einer keuschen Reinheit«, welche sich in der Bellermann'schen Composition ausspräche. Wenn auch dieser Ausdruck an sich vielleicht ein wenig gesucht erscheinen möchte, so trifft doch der Sinn desselben vollkommen das Richtige und documentirt rühmlich die Einsicht des Beurtheilers.

Uebrigens zeigt sich die Zurückhaltung, von der ich gesprochen, nicht blos auf dem Gebiete der Tonart, sondern auch auf noch anderen Gebieten, z. B. auf dem des Verhältnisses von Consonanz und Dissonanz. Auch dieses Gebiet ist den meisten neueren Componisten augenscheinlich vielfältig unklar, wie es ja auch bei denen nicht anders sein kann, die ihre Studien, wie es jetzt zumeist geschieht, von dem Grunde der Generalbass- oder »Harmonie«-Lehre aus begonnen oder in solcher contrapunktischen Lehre gemacht haben, die wie die meisten neueren, auf dem Grunde jener ersten beiden Lehren beruht. In der Harmonielehre nämlich wird die Dissonanz von einem Gesichtspunkte aus behandelt, der, wenn

auch nicht direct falsch, doch keineswegs geeignet ist, dem Lernenden eine wirkliche Einsicht in das Wesen derselben zu verschaffen. Man lehrt den Schüler nicht die Dissonanz an sich selbst, sondern nur in der Verbindung mit anderen Tönen zu einem dissonirenden Accorde kennen. So z. B. beziehen sich die Regeln über die Auflösung immer auf den ganzen dissonirenden Accord, und der Schüler ist genöthigt, sich aus den vielen für die verschiedensten Fälle gegebenen Regeln die allgemeinen Gesetze über die Behandlung der Dissonanz an sich selbst, selber mühsam zu abstrahiren, während es umgekehrt sein sollte, und der Schüler erst die einfache Dissonanz im blossen zweistimmigen Satze behandeln lernen muss, wonach er sie dann auch in der Verbindung mit drei und vier Stimmen anwenden lernt. Dieser verkehrte Weg rächt sich dann darin, dass, weil der Schüler jene gar nicht so leichte Abstraction gewöhnlich unterlässt, derselbe niemals zu einer klaren Anschauung des Wesens der Dissonanz gelangt. Daher ist es gekommen, dass in der neueren Zeit die Anwendung der Dissonanz eine so willkürliche, regellose geworden ist, dass sie nicht etwa blos als bewusste Freiheit von dem Zwange der Regel, sondern als Gesetzlosigkeit erscheint. Davon sehen wir in der Bellermann'schen Composition Nichts, wiewohl in derselben keineswegs der Zwang der Regel in Bezug auf Dissonanz herrscht; sondern alle Freiheiten stehen dort immer unter der Herrschaft des höheren Gesetzes und machen niemals den Eindruck der Willkür.

Aber auch noch weiter können wir gehen. Wer das Wesen der Dissonanz kennen gelernt hat, der wendet sie nicht blos richtig an, sondern er wendet sie auch zur rechten Zeit an, d. h. im richtigen Verhältniss zur Consonanz. Auch hier sehen wir, dass den meisten neueren Componisten der rechte Sinn für dieses Verhältniss fehlt. Mit dem rechten Verständniss des Wesens der Dissonanz ist ihnen auch zugleich der Sinn für die Eigenthümlichkeit ihres Charakters abhanden gekommen. Sie gebrauchen die Dissonanz in so übermässig häufiger Weise, dass die Consonanz fast ganz in den Hintergrund tritt. Im Verein mit der gesetzlosen Anwendung derselben geht ihrer Musik auf diese Weise der Wohlklang zum allergrössesten Theile verloren. Wenn ich also oben von einer Zurückhaltung sprach, die sich in den Bellermann'schen Compositionen hinsichtlich des Verhältnisses von Consonanz und Dissonanz geltend mache, so beruht dieselbe nicht auf einem Zwange, den sich der Componist selbst auferlegt hätte, sondern auf einer richtigen Erkenntniss des Wesens von Consonanz und Dissonanz, wie solche gerade in unserer Zeit ganz besonders selten angetroffen wird.

Alle jene genannten Vorzüge begründen nun freilich eine auffallende Verschiedenheit der Bellermann'schen Compositionsweise gegenüber derjenigen, welche wir in den meisten neueren Compositionen finden. Aber es sind dies dieselben Vorzüge, die wir bei allen classischen Meistern wiederfinden. Wer allerdings darin einen Fortschritt der Kunst entdeckt, dass jene Vorzüge unbedenklich hintangesetzt werden dürfen, mit dem ist nicht zu streiten. Ich möchte mir dann aber nur die Frage erlauben, ob es denn ein wirklicher Fortschritt genannt werden könne, wenn Gesetze, die der emsigste Fleiss der gescheidesten Leute aller hinter uns liegenden Zeiten festgestellt hat und die beides, ihr Quelle und ihre Bewährung in den Werken der grössesten Meister jener Zeiten gefunden, ohne Weiteres der Nichtbeachtung preisgegeben werden? Ich sollte meinen, das wäre eher ein Rückschritt in die Barbarei, der damit nicht entschuldigt werden kann, dass wir, als auf der Höhe der Zeit stehend, unserer Freiheit keinerlei Zwang auferlegen dürften, um nur in keinem Ausdrucksmittel irgendwie beschränkt zu erscheinen. Ich bin keineswegs der Meinung, dass ein Fortschritt der Kunst über jene Meister hinaus nicht möglich wäre, und dass wir daher genöthigt wären, bei den überlieferten Formen jener für immer stehen zu bleiben oder vielmehr zu denselben wieder zurückzukehren. Die Form ist wandelbar, aber die Gesetze, die aus dem Wesen der Kunst selber hervorgegangen, sind ewig. Jeder Fortschritt in der Kunst muss sich seinem innersten Wesen nach als aus diesen Gesetzen hervorgegangen documentiren und auf diese sich zurückführen lassen. Leben diese Gesetze im Bewusstsein der schaffenden Künstler einer Zeit fort, so schafft sich die Kunst selbst immer wieder neue Formen und Bahnen, denn sie ist unerschöpflich. Ein blosses Nichtbeachten jener Gesetze aber, so sehr es auch anfänglich durch den Reiz der Neuheit frappiren mag, bringt die Kunst zurück, wenn auch nicht plötzlich und auf einmal, so doch allmälig, aber ganz sicherlich. Jener Reiz der Neuheit, den das Uebertreten der Gesetze mit dem wirklichen Fortschritte gemein hat, ist es jedoch, welcher den weniger Tiefblickenden so leicht zu dem Glauben bringt, als habe er einen wirklichen Fortschritt vor sich und der auch den schaffenden Künstler nur zu oft verleitet, das Neue, das Originale, um jeden Preis zu suchen. Und zwar sind es vielleicht gerade am meisten die begabten Künstler, die hierin am leichtesten fehlen. Sie fühlen in sich nicht blos den Drang, sondern auch die Kraft, Neues zu schaffen. Aber nur, wenn sie die ewigen, grundlegenden Gesetze der Kunst derart in sich aufgenommen haben, dass sie gleichsam in ihr Fleisch und Blut übergegangen sind, wird das Neue, das sie schaffen, zugleich auch einen wirklichen Fortschritt der Kunst bezeugen. — Wenn ich die Compositionsweise Heinr. Bellermann's derjenigen der meisten neueren Componisten gegenüberstellte, so bin ich nichts destoweniger überzeugt, dass — mit alleiniger Ausnahme jener oben erwähnten »Fortschrittsleute auf Tod und Leben« — sie alle mit den eben dargelegten Anschauungen über wahren Fortschritt der Kunst einverstanden sich erklären werden. Woran liegt es nun, dass sie jene Vorzüge, die ich bei Bellermann rühmte, nicht in gleichem Maasse aufweisen, so dass ich es wagen dürfte, sie gewissermaassen so hintanzusetzen, diesem einen Manne gegenüber? Ist es der Mangel an Talent, an Erfindungsgabe, an Wärme oder Tiefe des Gefühls, ist es der Mangel an Fleiss, an Studium, an dem guten Willen, jenen Anschauungen über wahren Fortschritt in der Kunst gerecht zu werden? Keins von dem Allen ist es. Ja ich stehe nicht an, zu sagen, dass manche unter ihnen den Componisten Heinrich Bellermann in der einen oder der anderen der genannten Gaben noch übertreffen. Woran liegt es nun, dass ihre Werke, verglichen mit den Werken der classischen Meister, der meisten Vorzüge jener entbehren, während wir alle diese Vorzüge in Bellermann's »Oedipus« wiederfinden?

Ein Anderes ist es, jene Anschauungen von dem Werthe der Kunstgesetze objectiv theilen, ein Anderes, sie derartig in sich aufgenommen zu haben, dass jedes neugeschaffene Werk davon Zeugniss ablegt. In vollem Maasse ist das Letztere nur bei sehr wenigen der neueren Componisten der Fall, und Heinr. Bellermann ist einer von diesen wenigen. Der Grund davon ist zunächst in der künstlerischen Schule zu suchen, nämlich in einer solchen Schule, welche den Lernenden befähigt, jene Gesetze in sich aufzunehmen und zu verarbeiten. Diese Schule mangelt sehr vielen unter den heutigen Componisten. Gewiss haben sie eifrig studirt und Vieles gelernt. Aber die Schule des Generalbasses und der Harmonielehre, ja selbst des Contrapunktes, wie er heute zumeist gelehrt wird, als auf der Grundlage jener ersten beiden Lehren stehend, ist nicht fähig, jene tiefe und klare Erkenntniss von den musikalischen Gesetzen dem Lernenden beizubringen, wie sie zur Schaffung wahrhaft grosser Meisterwerke erforderlich ist. Harmonielehre und auf Grund dieser Lehre

stehender Contrapunkt sind aber in den meisten Fällen die Hauptgrundlagen, ja die einzigen, der künstlerischen Erziehung, und wir dürfen uns schon aus diesem Grunde nicht wundern, wenn trotz Begabung, Fleiss und gutem Willen nicht das geleistet wird, was diese drei versprechen. Die Grundlagen der künstlerischen Schule dagegen, welche Bellermann genossen hat (seine Werke würden es bezeugen, auch wenn es der Verfasser dieser Zeilen sonst nicht wüsste), sind eben andere; es sind diejenigen, durch welche allein ein angehender Componist zu einer wirklichen klaren Erkenntniss der musikalischen Gesetze gebracht wird. Dürfen wir uns darum wundern, wenn wir bei einem Manne von Bellermann's Begabung, der diese Schule mit Fleiss und Eifer durchgemacht hat, dieselben Vorzüge in seinen Compositionen wiederfinden, welche die Werke der classischen Meister aufweisen? Denn diese sind nicht etwa blos durch ihre ausserordentlich reiche Erfindungsgabe, durch ihre schöpferische Kraft und Tiefe, mit einem Worte durch die Grösse ihres Genies classische Meister, sondern eben auch gerade dadurch, dass sich in ihren Werken jene tiefe und klare Erkenntniss der musikalischen Gesetze ausspricht, die sich nirgends, auch wenn sie ganz neue, vorher ungekannte Bahnen wandeln, in ihrem Ursprunge verleugnet.

Der freundliche Leser wolle mich nicht missverstehen: Wenn ich in den Bellermann'schen Compositionen dieselben Vorzüge wie bei den classischen Meistern wiederfand, so ist es damit nicht meine Absicht, in überschwänglichem Lobe etwa den Componisten des »Oedipus« den grossen classischen Meistern, vielleicht einem Händel, Mozart u. s. w. an die Seite setzen zu wollen. Keiner ist von der unerreichten, ja fast möchte ich sagen, unerreichbaren Grösse gerade eines Händel mehr überzeugt, als wohl, wie ich weiss, der Componist selber, und keiner würde eine solche Stellung weniger beanspruchen, als er. Jene schöpferische Kraft, wie sie die grossen classischen Meister zeigen, steht so ausserordentlich hoch, dass sie sich jedem, auch dem blödesten Auge, unmittelbar als solche aufdrängt. Ein wie grosses oder geringes Theil solcher schöpferischen Kraft Heinr. Bellermann von der Vorsehung empfangen, das dürfen wir daher getrost dem Urtheile der späteren Zeiten überlassen, die dem Componisten, wenn er sich durch seine Werke eine Stelle in den Herzen der Leute erobert hat, auch schliesslich den richtigen Platz unter den Meistern der Kunst in jener Beziehung, nämlich in Bezug auf schöpferische Kraft, anweisen wird. Wenn wir uns aber dieses Theil noch so verschwindend gering denken, so bleiben nichtsdestoweniger jene Vorzüge, die das Resultat einer auf richtigen Grundlagen beruhenden Schule sind, bestehen; denn sie stehen zunächst mit dem Vorzuge einer schöpferischen Kraft in keinem Zusammenhange, und im Grunde wäre Jeder bei hinreichender musikalischer Begabung sie mehr oder minder zu erreichen im Stande. Weil diese Schule jedoch heutzutage so sehr selten angetroffen wird, deswegen finden sich diese Vorzüge auch nur bei so wenigen der neueren Componisten. Aber eben darum darf es uns nicht überraschen, wenn in der Schaffung wahrhaft grosser Kunstwerke — solcher Kunstwerke, die neben jenen Vorzügen auch noch eine wirklich bedeutsame schöpferische Kraft aufweisen —, unsere Zeit sich so ohnmächtig erweist. Denn keinesweges ist es die Schule allein, noch auch blos die Begabung, die solche Resultate vermittelt. Wie wäre es sonst möglich, dass selbst grosse Meister früherer Zeiten, die ihre Kunst gefördert und Bedeutendes geleistet haben, doch nur eine mittelmässige oder geringe künstlerische Schule genossen haben? Wäre es allein das Talent, das Genie, so müssten wir diese Erscheinung bei einer viel grösseren Anzahl der neueren Componisten wiederfinden, als es thatsächlich der Fall ist. Auf der anderen Seite würden nicht manche unter denen, welche eine solche künstlerische Schule genossen, die sie zu Grossem zu befähigen vermöchte, trotz Talent und Begabung auf verkehrte Bahnen gerathen und ebensowenig jenes hohe Ziel erreichen.

Zu der Schule kommt die Erziehung durch das Leben hinzu. Ich meine hier weniger die Erziehung des Charakters durch das sociale Leben, denn diese ist selbstverständlich nothwendig. Ein charakterloser Mensch wird niemals bedeutsame, charaktervolle Kunstwerke zu schaffen vermögen. Ich meine vielmehr die Erziehung des musikalischen Sinnes durch das künstlerische Leben des ganzen Volkes. Wurzelt dies mit seinem innersten Grunde in jenen ewigen Gesetzen, so hebt und trägt es den, der mit Eifer eine gute Schule durchgemacht hat und befähigt ihn zu immer grösseren Leistungen. Ja selbst auch den, welchem eine gute Schule versagt gewesen war, ersetzt dann das Leben dieselbe, und hat er nur die nöthige Begabung, so zieht er aus den ihn umgebenden auf solchem Grunde beruhenden Anregungen die Keime für seine eigene Entwickelung heraus, die ihn, wenn auch vielleicht später und schwerer, doch immerhin schliesslich zu nicht minder hervorragenden Leistungen führen werden.

Anders dagegen, wenn das Leben diese Schule nicht bietet, wenn vielmehr jede vom Leben gebotene Anregung eine solche zu verkehrten Bahnen ist. Wie leicht wird da nicht selbst der, welcher das Glück hatte, eine treffliche Schule zu geniessen — denn immerhin werden auch in solchen Zeiten sich noch einzelne finden, die abseits der Bahnen der allgemein gang und gäben Anschauungen, einsam einen aus tiefer Erkenntniss geschöpften Weg verfolgen und ihre Schüler auf denselben zu weisen suchen — von den in jener Schule aufgenommenen Ansichten zurückgebracht, wenn er nicht schon etwa vor dem Schluss der Schule dieselbe verlässt, um dem verlockenden Sirenengesange solcher Anschauungen zu folgen, die anscheinend doch die viel mehr verbreiteten sind und grösseren Ruhm und höhere Ehren bei den Mitgenossen versprechen! Noch vielmehr aber der, welcher in solcher Schule der Zeit erzogen, die jene tiefinnerlichen Anschauungen vom wahren Wesen der Kunst nicht zu bieten vermag. Wo soll er, selbst wenn er die beste Absicht hätte, den lockenden Reizen zu widerstehen, die Anregungen dazu hernehmen? Ja, wahrlich es scheint, als ginge ein Zug tiefer Sehnsucht nach solchen fruchtbringenden Anschauungen durch das Musikleben unserer Zeit, und wie sollte das auch nicht sein! Sicherlich empfinden doch gerade die Begabtesten am meisten das Unzulängliche ihres Studienganges. Aber sie wissen keinen Ausweg. Mit tiefem Schmerze müssen sie sehen, wie trotz allen Strebens, trotz Rühmens und Preisens der Menge, sie sich dem vorschwebenden Ideal nicht um einen Schritt weiter nähern, wie dieses vielmehr immer weiter vor ihnen zurückweicht. Haben wir es nicht gesehen, wie dieses Sich-selbst-nicht-genügen-können in wirkliche Verzweiflung überging, wie sie geistig gebrochen, nicht blos geistig, sondern auch körperlich untergingen? — Oder aber, sie setzen sich in verzweifeltem Muthe über jenes tiefe Gefühl der nimmer rastenden Unbefriedigung hinweg, stellen sich auf ihr eigenes Ich, nur darin ihre Gesetze findend und nichts Anderes wollend, als sich selbst, alles Andere als abgethan erachtend, was nicht bewundernd ihnen folgen will und kann. Aber was ist der Erfolg? Eitle Selbstüberhebung, bewusste Selbstvergötterung, ungezähmte Begierde, als der alleinige Meister aller Meister zu gelten. Wenn diese Kühnheit bei grossen, hervorragenden Gaben vielleicht auch die Welt in Erstaunen zu setzen vermag, ja wenn darin sogar eine gewisse Grösse liegt, die Manchen vielleicht stutzig macht: wer wollte leugnen, dass solchem Geiste die harmonische Abgeschlossenheit fehlt? Wie möchten die von ihm geschaffenen Kunstwerke dieses Zeugniss an sich tragen, das Zeugniss von dem rechten

Verhältniss eines gewaltigen Willens und ebenso gewaltigen Könnens?

Aber endlich auch der, welcher die rechte musikalische Erziehung genossen, welcher treu und fleissig eine wahrhaft gute Schule durchgemacht, die gebotenen Anregungen in sich verarbeitet hat: jetzt tritt er in das Leben über, in das Leben, welches ihm von keiner Seite Veranlassung bietet, das Gewonnene auszunutzen und zu erweitern. Würde es zu verwundern sein, wenn er den Kampf gegen das Leben aufgiebt, wenn er sich auf sich selbst zurückzieht? Es gehört wahrlich ein grosser Muth dazu, das nicht völlig zu thun. Aber dieser Muth, wo er vorhanden, wurzelt in dem festen Vertrauen auf den endlichen Sieg der Wahrheit, die so rein und leuchtend vor seinen Blicken schwebt, aber unerkannt von der Menge der Zeitgenossen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

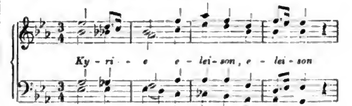
Kirchenmusik.

1. **Friedrich Beez**, Nr. 1 der nachgelassenen Werke. **Drei Motetten** für vierstimmigen Chor mit Orgelbegleitung ad libitum, componirt und dem Gesangvereine der evangelisch-lutherischen Sct. Katharinen-Kirche zu St. Petersburg zugeeignet. Partitur und Stimmen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verlagsnummer 13772—73. Preis 1 Thlr. $22\frac{1}{2}$ Ngr. = Mk. 5, 25. Folio. 25 S. 4 St. 8°. à 6 S.

Die drei hier vorliegenden Stücke sind sangbar und nicht ohne Erfindung und Empfindung geschrieben und daher kirchlichen Gesangvereinen wohl zu empfehlen. Die Orgelbegleitung, von der es heisst, dass sie *ad libitum* zu gebrauchen sei, ist im Ganzen nicht zu entbehren, da hin und wieder Modulationen eintreten, welche sich für eine reine *A-capella*-Ausführung weniger eignen und daher einer instrumentalen Unterstützung bedürfen. Statt der Orgel dürfte aber das Clavier als Begleitungsinstrument vorzuziehen sein, da dasselbe weniger den Gesangton verdeckt und sich überhaupt leichter der Bewegung der Stimmen anschliesst. Von den drei Nummern ist die erste nach dem Liede »An dir allein, an dir hab' ich gesündigt« ($^3/_4$-Takt *E-moll*, Mittelsatz *E-dur*) ohne Zweifel die beste und wirkungsvollste, und auch in der Stimmführung mit wenigen Ausnahmen gut zu nennen. In Nr. 2 »Selig sind die Todten« ($^4/_4$-Takt, *E-dur*, Mittelsatz *E-moll*) stört die willkürliche Veränderung des Bibelwortes »die in dem Herrn entschlafen« statt »sterben«, doch ist auch dieses Stück wohl ausführbar und nicht ohne Wirkung. Weniger erfreulich ist dagegen das letzte Stück »Herr ich bleibe stets an dir« (*F-dur* $^4/_4$-Takt), welches planlos in der Modulation erscheint, auch mancherlei unangenehme Härten in der Stimmführung hat, die in den ersten Stücken glücklich vermieden sind. Die häufige Theilung der Stimmen, durch welche der Satz bisweilen auf wenige Takte oder Takttheile fünf-, sechs-, siebenstimmig wird, findet in dieser letzten Nummer gar zu oft Verwendung, ohne dass dadurch eine besondere Wirkung erzielt würde.

2. **Gustav Bergmann**, Musikdirector in Laufenberg, Op. 22. **Kurze lateinische Messe für Männerchor.** Componirt und Seiner Ehrwürden Herrn Karl Lochbrunner, Pfarrer der altkatholischen Kirchengemeinde Zürich achtungsvoll zugeeignet. Im Selbstverlage des Componisten. Zürich, Buchdruckerei von Zürcher und Furrer. 1874. gr. 8°. 21 S. Notentypendruck. (Aarau, Verlag von H. R. Sauerländer.)

Ich setze den Anfang der Messe her:



Im *Benedictus* beginnt der Componist folgendermaassen:



Die Stimmführung ist abgesehen von gewissen Freiheiten sangbar und gut, man sieht, dass der Verfasser auf dem Gebiete des modernen Männergesanges mit einer gewissen Routine arbeitet; daher wird die Messe sicherlich auf alle diejenigen ihre Wirkung nicht verfehlen, welche das Süsse, Weichliche, Sentimentale in der Musik lieben. Wem ist nicht das Witt'sche Männerquartett bekannt »Wohl war es eine Seligkeit« mit dem hinreissenden Schluss der Strophe »Die Thräne, die vergess ich nicht, die du um mich geweint«? Einzelne Stellen erinnerten mich unwillkürlich durch ihre Ausdrucksweise an dieses Lied. Da das vorliegende Werkchen sich eine »Messe« nennt, so müssen wir annehmen, dass es für die Kirche bestimmt ist. Sehen wir vom Texte ab, so dürfte es auch wohl bei weltlichen Anlässen (Abendständchen, Liedertafeln u. s. w.) recht brauchbar sein.

3. **J. J. Wachsmann** (+ 1849), weiland Musikdirector am Dom in Magdeburg, **Gesammelte Motetten** für Sopran, Alt, Tenor und Bass herausgegeben von **C. Wachsmuth,** Domchor-Dirigent. Liefg. I. 1) Was betrübst du dich, meine Seele. 2) Unsere Seele harret auf den Herrn. 3) Herr, du bist der Höchste. Magdeburg, Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung. Verlagszeichen H. M. 2318, ohne Jahreszahl. Partitur 19 S. Folio. 25 Sgr. Stimmen 20 Sgr., in Anzahl à 3 Sgr.

Ueber diese Motetten ist im Ganzen wenig zu sagen. Sie sind einfach, natürlich und sangbar geschrieben, so dass sie

nirgends besondere Schwierigkeiten bieten und sich zum Gebrauch in Kirche und Schule trefflich eignen, obgleich sie auf der anderen Seite wenig Erfindung verrathen und theilweise etwas trocken sind, was namentlich von den sie beschliessenden Choralstrophen zu sagen ist. Die beiden ersten Nummern sind kürzer und bewegen sich meist im einfachen Contrapunkt, *nota contra notam*. Nr. 3 ist dagegen ausgeführter und besteht aus vier Sätzen und einer Choralstrophe. Der Verfasser verwendet in diesem letzten Stücke mehrfach auch die fugirte Schreibart, doch sind ihm die einfachen Formen geläufiger, namentlich sind die Themen gar zu unbedeutend, z. B.:

Tenor.

Bass.

Und danket ihm und prei - - - - - set

Doch auch hier verstösst der Verfasser nicht gegen die Regeln des Gesanges. Man sieht, dass die Motetten aus einem praktischen Bedürfniss entstanden sind, und dass der Componist überall den von ihm geleiteten Chor im Auge gehabt hat; und so werden sie sicherlich auch in anderen ähnlichen Chören mit Nutzen gesungen werden können, wenn man auch nicht leugnen kann, dass es Werke anderer Componisten giebt, die bei ähnlicher Zweckmässigkeit von ungleich tieferem musikalischen Gehalte sind und hierdurch den Sängern eine grössere Anregung und Lust zum Gesange geben.

4. **Heinrich Sattler,** Musiklehrer des Grossherzoglichen evangelischen Schullehrer-Seminars. **Choralbuch,** Vierstimmig für Orgel, Harmonium, Pianoforte und Gesang bearbeitet. Eigenthum des Verlegers. Oldenburg, Ferdinand Schmidt. 1873. Quer 4⁰. 99 S.

Das vorliegende Choralwerk ist »Sr. Königlichen Hoheit dem »Grossherzoge von Oldenburg etc. Nicolaus Friedrich Peter in »tiefster Ehrerbietung zugeeignet vom Verfasser.« Die Vorrede, in welcher sich der Verfasser mit Recht gegen den »quantitirend rhythmischen Choral als Gemeinde-Gesang« ausspricht, ist bereits vom 1. August 1868 datirt, woraus auf eine frühere Ausgabe des Werkchens geschlossen werden muss. Dasselbe bringt uns in seiner gegenwärtigen Gestalt 127 Choralmelodien der protestantischen Kirche zunächst für die Orgel vierstimmig ausgesetzt. Die Wahl der Melodien ist im Ganzen zu billigen, obgleich die zweite Abtheilung »Melodien für den Privatgebrauch« einige enthält, wie z. B. die von C. Ph. E. Bach und anderen neueren Componisten, die nicht zu den besseren gehören. In Bezug auf die Behandlung des vierstimmigen Satzes stimme ich mit dem Verfasser nicht ganz überein, welcher sich bisweilen Freiheiten erlaubt, die im strengen Stile und namentlich im Choralsatze nicht vorkommen sollten, so z. B. gleich im ersten Liede die Septime auf *e* bei ×:



auch die Halbcadenz (Beispiel a) *f-g* ist hier nicht schön. Warum nicht lieber im Bass *f-c?* Auch ist die im Werke so häufig vorkommende Anwendung des Terz-Quart-Sexten-Accordes ohne Vorbereitung des Basses und der Terz (indem der Bass zur Quarte und die Terz zur Ober- oder Mittelstimme als Secunde oder Septime dissonirt) nicht zu loben, zumal dann, wenn (wie im Beispiel b) ausserdem die Sexte noch durch einen Vorhalt aufgehalten wird. Wenn man die Sattler'schen vierstimmigen Sätze nur als Begleitung des *Cantus firmus* auf der Orgel benutzt, haben die erwähnten Freiheiten nichts auf sich; dieselben rächen sich aber immer, wenn man dergleichen Sätze von vier Stimmen wirklich singen lässt.

H. B.

Neuer Pariser Opern-Bericht.

(Nach Lagenevais.)

(Inhalt: *Meyerbeer's komische Opern. Die Wallfahrt nach Ploërmel. Die Darstellerinnen der Dinorah: Mlle. Patti, Mlle. Cabel, Mlle. Dalti. Die Wiederaufführung von „Robert der Teufel". Vorbereitungen zur Eröffnung des neuen Opernhauses. Die decorativen Gemälde des Herrn Baudry in demselben.*)

Meyerbeer's Werke haben, wenn sie auf die Bühne der Opéra-Comique gebracht wurden, niemals einen bedeutenden Erfolg gehabt. Als die »Wallfahrt nach Ploërmel« das erste Mal aufgeführt worden war, fand das Publikum diese Musik zu gelehrt; man nahm sie kürzlich wieder vor und nun findet man sie veraltet. »Gelehrte Musik!« schrieben wir im Jahre 1859 über diesen Gegenstand: »was will das sagen? Ist »dann nicht jede Musik, die diesen Namen verdient, gelehrt, »und steckt nicht, genau betrachtet, eben so viel musikalisches »Wissen in den ‚Krondiamanten' als in der ‚Wallfahrt nach »Ploërmel'? Lediglich dem Local-Publikum gegenüber hat das »galante und tanzmässige Motiv Auber's vor der Meyerbeer'»schen Phrase den seltenen Vorzug, leichter im Gedächtnisse »behalten zu werden. — Eine berühmte Persönlichkeit sagte »uns beim Herausgehen aus der ersten Vorstellung: Wenn ich »drei Stunden Zeit auf die Anhörung einer Oper wende, so »verlange ich derselben auf den Grund sehen zu können und »nicht gezwungen zu sein, desshalb noch einmal hinzugehen. »— Gelehrte Musik! Welchen Meisterwerken der reinsten, höch»sten Inspiration hat man nicht schon dieses Anathema zuge»schleudert, wenn man bedenkt, dass es der Pastoral-Sym»phonie und der Ouvertüre des ‚Oberon' zu Theil gewor»den ist.«

Nichts würde daher leichter sein als diesen doppelten Irrthum zu widerlegen und nachzuweisen, dass das heutige Publikum sich täuscht, wie sich das frühere getäuscht hat: wir ziehen aber vor, alle Schuld auf Meyerbeer zu schieben, dem nur das widerfahren ist, was er verdiente. Was hatte denn der Autor der »Hugenotten« oder des »Propheten« in der Opéra comique zu thun? Es ist eine bekannte Sache, dass in Frankreich die Kunst abgetheilt und unterabgetheilt wird bis in das Unendliche. Die Italiener, die Deutschen halten fest an der Gattung, wir cultiviren die Verschiedenheit. Jedes unserer Theater hat sein eigenes Genre, jedes Genre sein Publikum. Was das italienische Publikum charakterisirt, ist: dass es ein Publikum im vollen Sinne des Wortes ist; was ihm seine Componisten und ausübenden Künstler bieten, ist an die gesammte Bevölkerung gerichtet, welche von unten bis oben zustimmt, kritisirt oder verurtheilt. Man schreibt in Italien nicht Opern für diese oder jene Kategorie von Zuschauern: es mag sich nun um eine »Semiramis«, um eine »Cenerentola«, oder um einen »Trovatore«, oder eine »Traviata« handeln, es ist dieselbe Welt, die darüber urtheilt, mit anderen Worten: die ganze Welt! Hier haben wir unsere Classificationen, hier hat die Musik ihre verschiedenen Departements. Mag ein Componist immerhin selbst Meyerbeer heissen, wenn er sich an die Opéra comique wagt und die speciellen Bedingungen jenes Genre nicht beachtet, welche in dem Esprit der bewegten Handlung einer gewissen pikanten Frivolität und jener diesem Hause eigenthümlichen Art dahin zu gleiten, ohne sich aufzuhalten

bestehen, wenn er es überdies versäumt, ein gut erfundenes Stück voll spannenden Interesses zu bringen, so wird man ihn in der Hauptsache für langweilig erklären und sein Werk grosse Gefahr laufen, sich niemals zu acclimatisiren.

Die Musik der »Wallfahrt nach Ploërmel« hat sich nicht geändert, sie ist nicht alt geworden; wir finden sie nach 14 Jahren ganz so wie sie bei ihrem Erscheinen war. Sie ist das kühne Werk eines mächtigen auf dem Gipfel seines Schaffens und seiner Erfahrung angelangten Genies. In jenem etwas engen Rahmen dargestellt, fehlt dem Gemälde — gestehen wir es — die Proportion; erweitern wir den Raum, geben wir dieser Musik hinreichend Luft: nehmen wir das Werk, indem wir den Standpunkt der Opéra comique verlassen, an und für sich und betrachten wir es einfach nach seinen Beziehungen zu den übrigen Partituren des Meisters. Auf solche Art angesehen, wird die »Wallfahrt nach Ploërmel« wieder zur vollen Geltung kommen. Mag Meyerbeer auch auf dem leidenschaftlichen und dramatischen Gebiete einen höheren Flug genommen haben, so hat doch nirgends sein Stil mehr Gedrungenheit, Charakter und Einheit bewährt. Und wenn auch alle seine übrigen Partituren zu Grunde gehen und von dessen grossartigem Repertoire nur ein einziges Werk übrig bleiben sollte, so wäre dieses auszuwählen, um der Nachwelt zu zeigen, auf welchem Standpunkte in unserer Epoche sich die Kenntniss der dramatischen Orchestration und der Klangwirkung befand. Die moderne Instrumentation besitzt nichts, was nicht in dieser Ouvertüre enthalten wäre, in diesem wahren *thesaurus linguae*, oder in dieser Summa — wie man es im Mittelalter nannte — aller Acquisitionen der Neuzeit. Welche Intensivität des Colorits im zweiten Acte: die von Dinorah gesungene Legende, das Schlusstrio, die festgehaltenen Stimmen im Orchester, — Sturmwind, Regen und Ungewitter, durch welche die Action ächzend hinstürmt wie der Reiter im »Erlkönig«! Man fühlt sich wie im Zauberbanne und unter der Einwirkung einer jener grauenerfüllten Nächte, deren geheimnissvolle Schrecken Weber erlauscht und so wirkungsvoll wiedergegeben hat. Kaum brauchen wir nun nachzusagen, dass eine zu stark ausgesprochene Hinneigung zum »Freischütz« bei dem Autor sich in jedem Momente verräth, und dass die unheimliche Figur des deutschen Kaspar den Grundton zum Charakter des Hoël geliefert hat. Der Gesang des Geliebten Dinorah's im ersten Acte klingt uns zu dem Ohre wie ein fernes Echo des Monologes des höllischen Jägers; doch ist dies nicht die verwundbarste Seite dieser Partitur, die so reich an Schönheiten jeder Art ist, dass sie auch rücksichtslose Angriffe auf ihre Schwächen recht wohl vertragen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** [Stern'scher Gesangverein.] Am Montag den 2. Nov. führte der Stern'sche Gesangverein unter Leitung des Herrn Professor Julius Stockhausen, zur Gedächtnissfeier von Mendelssohn-Bartholdy dessen Oratorium »Elias« auf. Ganz besonders müssen die Leistungen des Chores hervorgehoben werden, der sich unter Stockhausen's vorzüglicher Leitung von einer handwerksmässigen Stufe bereits zu einer ansehnlichen künstlerischen Leistungsfähigkeit emporgeschwungen hat. Wer die Schwierigkeiten kennt, die Stockhausen bei Uebernahme des Vereines zu überwinden fand, der muss seine höchste Anerkennung dem jetzigen Dirigenten nach dieser Elias-Aufführung zollen. Was Stockhausen noch zu fehlen scheint, das ist Ruhe, rhythmische Sicherheit und eine genaue Bekanntschaft mit dem Orchester. Man muss in letzterem förmlich aufgewachsen sein, wenn man desselben Herr sein will. In der Elias-Aufführung wirkte die Berliner Symphoniekapelle mit, die sich bemühte, ihrer Aufgabe bestmöglich sich zu entledigen. Unter den Solisten zeichnete sich Frau Joachim vor Allen aus, ihr zur Seite stand der Kammersänger Herr C. Hill aus Schwerin, der in seinem Vortrage oft die Grenzen des Schönen jedoch überschritt. Bei Fräul. Gips aus Dortrecht stand das Können mit dem Wollen nicht auf gleicher Höhe; ihre Stimmmittel reichten zur vollendeten Darstellung der ihr zuertheilten Rolle nicht aus; immerhin aber ist sie lobenswerth zu erwähnen. Sehr erfreulich war die Leistung des Frl. Boos in den kleinen Sopransolis. Herr Geyer (Tenor) schien indisponirt gewesen zu sein. Im Ganzen genommen war die Aufführung eine höchst anerkennenswerthe. *B. R.*

✱ **Berlin.** Die Aufführung des »Herakles« von *Händel* durch die Kgl. akadem. Hochschule für Musik, unter der Leitung des Herrn Professor Joachim, am 18. Nov., hat eine so günstige Aufnahme gefunden, dass der Wunsch nach einer Wiederholung derselben in den höchsten Kreisen, besonders auch bei den zur Zeit hier versammelten Abgeordneten des deutschen Reiches lebhaft geäussert wurde. Diesem wird am 14. December, Abends 7½ Uhr, im Saale der Singakademie hierselbst entsprochen werden. Charakteristisch ist, dass am Morgen des zweiten Tages nach der öffentlichen Ankündigung der zweiten Aufführung, 14 Tage vor derselben der Saal bereits ausverkauft war, ein Beweis, welchen Eindruck das prachtvolle Werk, trotz des Versuches der hiesigen Localkritik, dasselbe als ein veraltetes, das nur historisches Interesse noch habe, hinzustellen, auf alle Zuhörer ausgeübt hat. Zu diesem Erfolge trug allerdings auch wesentlich die glänzende Darstellung des Werkes durch die Solisten, den Chor und das Orchester unter Joachim's bewährter Leitung bei.

✱ **Halle a/S.** Die Singakademie gab am 21. Nov. unter Leitung ihres Directors Herrn Voretzsch zur Vorfeier des Todtenfestes in unserer Marktkirche »Ein Deutsches Requiem« von *Brahms* zum zweiten Male. Die Aufführung darf als eine durchaus gelungene bezeichnet werden; alles, auch die schwierigsten Stellen, gingen sicher und gut; der seit zwei Jahren bedeutend gewachsene Chor machte eine ganz andere Wirkung als damals. Die Soli kamen durch den zarten Gesang von Frl. Büttner und den energischen Vortrag des Herrn Otto zu ihrem vollen Recht, und auch unser Orchester ist recht tüchtig vorwärts gekommen. So konnte man dem Publikum anmerken, dass das Werk durchgeschlagen hat und fortan als hier eingebürgert betrachtet werden darf. — Das erste Winter-Concert der vereinigten Berggesellschaft unter Herrn Voretzsch's Direction brachte die Symphonie in A-dur von *Beethoven*, die Ouverture zu Lodoiska von *Cherubini*, Arie »O lasst mich, Tiefgebeugte, weinen!« aus *Gluck's* Iphigenie in Tauris (Frl. Karoline Krüger aus Schwerin), Concert in G-moll für das Pianoforte von *Mendelssohn* und Solostücke von *Chopin* und *Raff*, gespielt von Frl. Irma Steinacker, sowie Lieder von *Franz*, *Schumann* und *Rubinstein*.

✱ **Hamburg.** Der Cäcilienverein, unter seinem Dirigenten Herrn C. Voigt, führte am 13. Novbr. *Händel's* »Jephta« in ausgezeichneter Weise auf, besonders was die Chöre anlangt. Die Solopartien hatten Frau Walter-Strauss, Fräul. Adele Assmann, Herr Henschel, Herr Ledarer (Jephta) und Herr Borchers durchzuführen; unter diesen zeichneten sich Fräul. Assmann und Herr Henschel rühmlichst aus.

✱ **Leipzig.** Der Riedel'sche Verein erwarb sich das grosse Verdienst in seinem letzten Busstags-Concerte (Freitag, den 20. November) das Leipziger Publikum mit *Kiel's* Oratorium »Christus« bekannt zu machen. Die Gesangssolisten waren die Damen Frl. Kling, Heinemeier, Frau Fischer und die Herren Gura, Ernst und Hegar. Die Aufführung machte in allen Theilen den Eindruck gewissenhafter Vorbereitung. — Montag den 23. November fand die zweite Kammermusik-Unterhaltung im Saale des Gewandhauses statt und zwar diesmal unter Anführung des Herrn Concertmeister Schradieck, sowie unter Mitwirkung der Herren Johannes Weidenbach (Pianoforte), Haubold (Violine II), Thümer (Viola) und Schröder (Violoncell). Die Zusammenstellung des Programmes war keine recht einheitliche, denn zwischen den beiden Hauptnummern, dem G dur-Quartette (Op. 17) von *Haydn* und dem Harfenquartette (Op. 74) von *Beethoven* nahm sich *Raff's* Sonate für Violine und Pianoforte (E-moll, Op. 73), mehr oder weniger wie ein exotisches Gebilde aus und schien auch beim Publikum nicht sofort zünden zu wollen, trotz der vollendeten Wiedergabe, welche dieselbe durch die Herren Schradieck und Weidenbach erfuhr. Auch die beiden anderen Werke wurden ganz excellent ausgeführt; nur in dem Vortrage des Beethoven'schen Quartettes hätten wir noch etwas mehr ästhetische Weihe gewünscht, die Tempi wurden zuweilen überjagt, auch störte die Manier des ersten Violinisten, in den langsamen Sätzen beinahe jeder Note einen Drucker zu geben, einigermaassen. Wir dürfen uns jedoch der Hoffnung hingeben, dass sich Herr Concertmeister Schradieck bald in Leipzigs musikalischer classischer Luft hinsichtlich seines Geschmackes acclimatisiren und jener störenden Manieren entäussern wird. *En.*

Berichtigung. In unserem letzten Berichte über das Hofmann-Concert in Nr. 46 d. Bl. Spalte 734 ist durch ein Versehen des Abschreibers eine falsche Angabe stehen geblieben. Anstatt »Valse caprice von *Schubert*« muss stehen »Polonaise von *Liszt*«.

✱ **London.** Am 10. Oct. haben die Krystallpalast-Concerte unter Direction des Mr. Manns wieder begonnen. *Mendelssohn's* Ouvertüre in C-dur für grosses Orchester arrangirt, *Wagner's* Faust-Ouvertüre, Sir *W. Sterndale Bennett's* F moll-Concert (von Mr. Franklin Taylor gespielt), die zweite Symphonie von *Beethoven* und Lieder (»Der Erlkönig« von Mr. Santley gesungen) bildeten das Programm des ersten Concerts. Im zweiten spielte H. v. Bülow *Liszt's* »Ungarische Phantasie« mit Orchesterbegleitung, *Chopin's* Berceuse und Valse Op. 42 und *Liszt's* Ronde des Lutins, *Mendelssohn's* italienische Symphonie und *Weber's* Oberon-Ouvertüre waren die Orchesternummern dieses Concertes. — Das Programm des dritten brachte *Schumann's* zweite Symphonie, *Mozart's* Dmoll-Concert (von Hallé vorgetragen), *Beethoven's* Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, *Sullivan's* »Marmion« und Solovorträge.

✱ **Triest,** 29. Nov. *E. B.* Wie alljährlich feierte auch diesmal der Schiller-Verein Schiller's Geburtstag mit einem Concerte. Manch' willkommene Novität — für Triest — ward darin geboten, so *Schumann's* reizender Chor »Zigeunerleben« für Männer- und Frauenstimmen, *Schubert's* Gondelfahrer u. A. Viel Freude gewährte uns der Vortrag dreier Lieder von *Mendelssohn, Schubert* und *Schumann*, in denen sich die Interpretin derselben, Frau Françoise Schröder, als treffliche Liedersängerin documentirte. Kapellmeister Heller trug die Romanze aus *Joachim's* ungarischem Concert recht glücklich in der Ueberwindung des technischen Theiles, aber im Ganzen etwas schwunglos, matt vor. In brillanter Weise führten zwei junge Damen *Reinecke's* Improvisata für zwei Claviere »La belle Griseldis« aus. Den Beschluss machte der *Abt*'sche Chor »Eine Maiennacht«, von Herrn Heller für gemischten Chor gesetzt, ein Unternehmen, das ich nicht billigen kann, indem dieser Chor dadurch viel von seiner Eigenthümlichkeit einbusste. Erwähnen müssen wir noch einer ziemlich misslungenen Ausführung der *Beethoven*'schen Sonate Op. 12, Nr. 1. — Am 13. Nov. fand die erste der Heller'schen Quartett-Productionen statt. Das Quartett besteht aus den Herren: Heller (Prim), Frontali (Second), Kuchler (Viola) und Magrini (Violoncello). Ausgeführt wurde an diesem Abende: *Haydn*, Quartett in F-dur, ein Adagio von *Mozart*, Scherzo von *Cherubini* und *Beethoven's* F dur-Quartett Op. 59. Alles gelang sehr schön, nur die letzten zwei Sätze des Beethoven'schen Quartettes hätten noch manche Probe erfordert, um in angemessener Weise vorgeführt werden zu können. Das zweite Concert — am 27. Novbr. — brachte uns *Mendelssohn*, Quartett in F-moll Op. 80, dann die *Beethoven*'sche Sonate Op. 17 für Clavier und Horn, deren Clavierpart ein Fräulein ziemlich mattherzig durchführte, und worin die Horn-Partie, eines Unwohlseins des Hornisten wegen, im letzten Augenblicke durch Herrn Heller auf der Geige — in dem Beethoven'schen Arrangement — ersetzt werden musste. Wahrhaft ergreifend wirkte darauf das *Schubert*'sche G dur-Quartett, welches unsere Quartettisten vom Anfang bis zu Ende mit gleicher Begeisterung erfassten, und worin sich der Cellist, Herr Magrini, ganz besonders hervorthat. — Diese Quartett-Concerte bilden in Triest so ziemlich die einzige Unternehmung, in der es Jedermann möglich gemacht ist, ernste Musik in guter Wiedergabe hören zu können, und ihr Urheber, Kapellmeister Heller, verdient um so höhere Anerkennung, als er diese Productionen lediglich der guten Sache selbst willen, ohne auch nur annähernde Entschädigung für seine angewandte Zeit und Mühe, stets mit gleichem Eifer fortführt.

✱ **Wien.** Das erste diesjährige Concert des hiesigen Singvereins war — ein Instrumentalconcert. Mit Ausnahme dreier Chorliedchen wurden lauter Stücke instrumentaler Gattung zur Aufführung gebracht; und zwar *Rubinstein*, Ouvertüre zur Oper »Dimitri Donskoi«; *Beethoven*, Clavierconcert in Es-dur und *Berlioz*' »Harald-Symphonie«. Ist dies nicht sonderbar? Welcher Gesichtspunkt, so müssen wir fragen, war bei Zusammenstellung dieses Programms der leitende? Der Singverein glaubt doch nicht, seine Aufgabe bestehe darin, Instrumentalconcerte zu geben? noch weniger kann er glauben, in dieser Hinsicht mit den Philharmonikern wetteifern zu können, oder meint er vielleicht, dass der Geschmack des Wiener Publikums zu einseitig auf chorische Musik gerichtet sei und man ihn deshalb ein wenig ins Gleichgewicht bringen müsse? Doch wohl am allerwenigsten. Es scheint also irgend eine äusserliche, von künstlerischen Rücksichten fernliegende Nothwendigkeit das Programm veranlasst zu haben. Im Interesse des Singvereins wünschten wir, dass eine solche Nothwendigkeit nicht öfter einträte; sein materielles Gedeihen würde darunter gewiss nicht weniger als sein künstlerisches leiden. — Die Production begann mit der *Rubinstein*'schen Ouvertüre; ein Werk, das in der Mache zu anständig, um entschiedenen Tadel, in der Erfindung zu matt ist, um entschiedenes Lob zu verdienen. Das darauffolgende Clavierconcert von *Beethoven* spielte Herr Brahms; dazu ist zu sagen: wenn ein Name von gutem Klang im Stande wäre, falsche Griffe rein, holprige Passagen glatt und gekünstelte Nuancen natürlich zu machen — die Ausführung wäre gewiss ebenso erquicklich gewesen, als sie es thatsächlich nicht war; einige Einzelheiten ausgenommen, das Ganze muss als missglückt bezeichnet werden. Brahms, der Clavierspieler, war offenbar schlecht disponirt; desto besser war es Brahms, der Componist. Seine vierstimmigen Chorlieder (»Waldesnacht«, »Dein Herzlein mild«, »Von alten Liebesliedern«) zeichnen sich durch besondere Frische und Innigkeit der Empfindung aus; aufrichtiger Beifall folgte jeder Nummer. Den Schluss des Concertes machte »Harald in Italien«, Symphonie in vier Theilen: Adagio: Harald in den Bergen (Melancholie, Glück und Freude); Allegretto: Wallfahrt und Abendgebet der Pilger; Allegro assai: Serenade in den Abruzzen; Allegro frenetico: Gelage der Räuber (Erinnerung an die vorigen Scenen). Berlioz, wie man weiss, ist einer der Auserwählten unter den Programmmusikern; als solcher hat er das Vermögen, eine Deutlichkeit, einen Reichthum, eine Mannigfaltigkeit von Gegenständen, Personen und Oertlichkeiten darzustellen — ein Vermögen, das wahrhaft staunenswerth ist; um so staunenswerther, als die Musik selbst dieses gar nicht besitzt. Darin eben liegt das grosse Genie aller Programmmusiker: sie können etwas, was ihre Kunst nicht kann. Und ein entsprechendes Genie verlangen sie von ihrem Hörer: er soll sich etwas vorstellen, was ihm die Kunst nicht vorstellen kann. Man betrachte einmal die Harald-Symphonie und staune ob der Ansprüche, die an unsere Phantasie gemacht werden. Was sollen wir da nicht Alles? In diesen Tönen sollen wir eine Gegend, in jenen eine Person sehen! Der eine Satz soll uns in die Abruzzen, der andere ins Gebirge versetzen! Einmal soll uns Alles gegenwärtig, das andere Mal blos in der Erinnerung sein! Diese Tonfolge soll uns eine Wallfahrt, jene ein Gelage vorstellen! Die Instrumente hier sind Pilger, dort sind sie Räuber! In der That, welch eine Phantasie gehört dazu, dies Alles in einem Instrumentalstücke zu ersehen! Und wie bedauernswerth ist derjenige, der von alledem nichts sehen kann — er muss desto mehr hören! Und was es heisst, Berlioz hören, wissen wir Alle, die wir jemals Händel, Mozart und Beethoven wahrhaft gehört haben. Von der Ausführung zu sprechen: sie war erträglich und für dieses Werk jedenfalls gut genug. Das Solo spielte Herr Hellmesberger. Ein gewisser Fehler, der den Künstler nicht selten an der reinen Wiedergabe classischer Compositionen hindert — die coquette Weinerlichkeit des Ausdruckes — kam ihm hier trefflich zu statten. Die Thränen sprudelten aus seiner Geige. — Ich berichte noch kurz, dass die Philharmoniker Sonntag, den 15. November, ihren Concert-Cyklus begannen. Zur Aufführung kamen: *Mendelssohn's* Melusinen-Ouverture; *Robert Fuchs*, Serenade für Streichorchester (neu), Ouverture zur »Braut von Messina« von *Schumann*, und *Beethoven's* vierte Symphonie; Alles in trefflicher Ausführung. Da wir die Novität in einer der nächsten Nummern unserer Zeitschrift eingehend zu besprechen gedenken, so sei für heute blos ihr ganz ungewöhnlicher Erfolg erwähnt. *S. W.*

✱ [Nachrichten von Musikschulen.] An der Kgl. Musikschule in München sind für das Schuljahr 1874/75 104 Eleven und zwar 45 Schüler und 59 Schülerinnen inscribirt, unter welchen 61 vom vorigen Jahre her verblieben sind und 43 den neuen Zugang bilden.

✱ Der Componist Georg Vierling zu Berlin hat ein grösseres Werk, ein Oratorium, welches den »Raub der Sabinerinnen« zum Inhalt hat, vollendet.

✱ Auszeichnungen.

Dem Vorsteher und ersten Lehrer der Gesangsklasse in der Abtheilung für ausübende Tonkunst bei der Kgl. akadem. Hochschule für Musik zu Berlin, Herrn Adolph Schulze, wurde der »Professor«-Titel verliehen.

Der Kammersänger Herr Albert Niemann zu Berlin hat die Erlaubniss zur Anlegung des Ritterkreuzes erster Klasse des Grossherzoglich hessischen Verdienst-Ordens Philipps des Grossmüthigen erhalten.

✱ Todesfälle.

Zu Hamburg † am Abend des 24. Novbr. im Alter von 83 Jahren der Nestor der Hamburger Kunstwelt, Friedrich Wilhelm Grund. Grund war als Lehrer und Componist thätig.

Zu Berlin † am 13. Nov. der ordentl. Lehrer an der kgl. Realschule und Organist an der Matthäikirche P. M. Kawerau nach eben vollendetem 59. Lebensjahre. Er war ein treues Mitglied der Singakademie und hing einer durchaus strengen Richtung an.

Am 12. Nov. † im Marienhospital zu Bonn der hochbetagte königl. Musikdirector und erste Lehrer am Brühler Lehrer-Seminar, Michael Toepler. Durch seine emsige Pflege der Kirchenmusik, verschiedene Compositionen für Männerchor und einige musiktheoretische Werke hat er sich ein dauerndes Denkmal gesetzt.

In Gera † Ende November der frühere sächsische Hofopernsänger, Tenorist Karl Weidemann.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 45. *M. de Thémines*: Les deux écoles, à propos de l'Opéra-Bouffe. — *C. V.*: Les Anciens et les Modernes, à propos d'Orphée. — *G. Escudier*: Revue théâtrale. Reprise d'Othello. — *G. Stradina*: Vieux Carnet. — Nr. 46. *M. de Thémines*: Un Voeu en faveur de la musique vocale. — *L. Escudier*: Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise de *Mireille* par Gounod. — *L. Escudier*: Souvenirs anecdotiques: Schneitzhoeffer et Capucin.

The Athenaeum. Nr. 2454. The Royal Albert Hall. — A Beethoven recital. — New operas in Paris. — Nr. 2455. Concerts.

Blätter, Fliegende, für kath. K.-M. von Franz Witt. Nr. 11. Die vielfach unter der kathol. Geistlichkeit verbreiteten Anschauungen über Kirchen-Musik. — *Jakob Blied*: Ueber unkirchliche und entstellte Melodien des kathol. deutschen Kirchenliedes. (Schl.) — Berichte über Cäcilienvereine.

The Choir. Nr. 415. The place of music in education. — Church music in Bayswater and Kensington. — Mr. Bosanquet on »Temperament of the division of the Octave«. — The Three Choirs festival. — Concerts.

Dwight's Journal of music. Boston. Nr. 15. *Ernest Feydeau*: The Cantatrice. — *John Curwen*: The common uses of music in Germany. — Wagneriana. — »Harold in Italy«: Symphony by Hector Berlioz. — History of music by Fetis. — Liverpool musical festival.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 47. *H. Wittmann*: Ein Unbekannter. (N. fr. Pr.) — Nr. 48. Der musikalische Fortschritt in London.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 16. December 1874. **Nr. 50.** IX. Jahrgang.

Aufführung des Herakles von Händel in Berlin.

Mittwoch den 18. November, Abends 7 Uhr, bot sich uns eine schöne Gelegenheit, das hier in Berlin noch nicht gesungene Oratorium von Händel Herakles in gelungener Weise im Saale der Singakademie aufgeführt zu hören, und zwar durch die Lehrer und Schüler der hiesigen Königl. Hochschule für ausübende Tonkunst, unterstützt von anerkannt tüchtigen Solosängern und einer nicht unbedeutenden Anzahl von Domsängern unter Leitung des Directors und Professors Joseph Joachim, als die »dritte Aufführung der Königlichen akademischen Hochschule für Musik zu Berlin, Abtheilung für ausübende Tonkunst«. Die Aufführung war lange und gründlich vorbereitet und legte ein schönes Zeugniss für die Leistungsfähigkeit und die straffe Disciplin des neuen Institutes ab. Auf die Einzelheiten in der Ausführung werden wir weiter unten zu sprechen kommen.

Ueber die Entstehung und den Inhalt des Werkes giebt uns die von dem berühmten Biographen Händel's, Friedrich Chrysander, verfasste Vorrede des Textbuches belehrenden Aufschluss, weshalb ich dieselbe hier ihrem Wortlaute nach abdrucken lasse:

»Herakles oder Hercules wurde von Händel nicht Oratorium »sondern ‚Musikalisches Drama' genannt, weil der Begriff eines »Oratoriums damals noch ausschliesslich an biblische und »kirchengeschichtliche Stoffe geknüpft war. Auf die Kunstform »hat diese Bezeichnung keinen Einfluss; hierin ist Herakles den »geistlichen Oratorien völlig gleich.

»Das Werk wurde componirt im Juli und August 1744 und »zwar, wie fast alle grösseren Werke Händel's, in einem Zeitraume von vier Wochen.

»Während die meisten der geistlichen Oratorientexte Händel's von Laien oder berufsmässigen Poeten herrührten, wurde »dieser griechische Stoff von einem gelehrten Geistlichen Namens Thomas Broughton in Verse gebracht und bildet »das einzige dichterische Erzeugniss jenes Mannes. Dieses »Drama schildert, wie Herakles, nachdem er aus Oechalia siegreich heimkehrte und nun sein thatenreiches Leben am häuslichen Heerde in Frieden zu beschliessen gedachte, durch die »Eifersucht seiner Gemahlin Dejanira einen schmerzvollen Tod »fand. Derselbe Stoff ist von Sophokles in den Trachinierinnen »behandelt, wie auch Broughton im Vorwort des Textbuches »bemerkt. Händel's Dichter besass eine feine classische Bildung »und Verständniss für das Griechenthum; in Form und Ausdrucksweise gänzlich den Erfordernissen der modernen Musik »sich anbequemend, lieferte er dem Componisten eine Unterlage, auf der ein Tonwerk entstand, welches mehr als irgend »ein anderes aus neueren Zeiten von dem Geiste der dramatisch-musikalischen Kunst der Griechen gesättigt ist. Bei gänzlicher Freiheit von den griechischen Ausdrucksmitteln ist das »Resultat dasselbe: die Darstellung der tief erregenden, bedeutsamsten Momente der Geschichte, die Zeichnung der »grossen historischen Standbilder in jener geschlossenen Umrahmung von dem Volke, welche die Eigenthümlichkeit des »griechischen Wesens bildete. Der gemeinsame Geist verkörpert sich hier ungesucht sogar wieder in denselben Formen, »in denselben hohen, kühnen und doch maassvollen Ausdrucke. »Die angewandten Kunstmittel sind in allen Händel'schen Oratorien gleich; aber der Chor am Schlusse des ersten Actes »‚Krönt den Tag mit Festesglanz' klingt nicht wie die Freudenchöre der Israeliten, auch nicht wie die der heidnischen »Asiaten: es ist der Ton der eigenthümlich griechischen Festfreude, welcher hier angeschlagen wird. Von der Gesammtschilderung des Herakles, wie sie namentlich in den beiden »Chören des letzten Actes zu Tage tritt, darf man behaupten, »dass selbst von der altgriechischen Kunst kein Werk erhalten »ist, welches den nationalen Helden in einer so erhabenen »Charaktertreue darstellt, wie sich gleicherweise in den biblischen Schriften keine Zeichnung des Königs David findet, »welche sich mit dem Schlusschore im Oratorium Saul messen »könnte. Hierin liegt der reine und bleibende Gewinn, der dem »Hörer aus solchen oratorischen Werken erwächst. Sie stellen »die geschichtlichen Gestalten dar, nicht in einem künstlich erzeugten, sondern in dem aus ihnen selber aufleuchtenden »Glanze.

»Die erste Aufführung fand am 5. Januar 1745 statt. Herakles ist zu Händel's Lebzeiten ausser in seiner Oratorien-»Saison nirgends aufgeführt. Die nicht biblischen, griechischen »Oratorien fanden selbst in der näheren Umgebung des Componisten nur Wenige, die ihnen ein volles Verständniss entgegenbrachten. Sie bilden daher recht eigentlich ein Vermächtniss Händel's an unsere Zeit. Denn in dieser Hinsicht »ist die Gegenwart unleugbar gereifter; das Griechenthum ist »uns durch die grossen Künstler seit Händel vertrauter geworden, selbst die erfolgreich versuchte Darstellung altgriechischer »Tragödien mit Musik hat hierzu beigetragen.

»Die Königliche akademische Hochschule für Musik, Ab»theilung für ausübende Tonkunst, indem sie ihre erste grös»sere Aufführung mit Chor und Orchester veranstaltet, glaubt »sich zur Wahl eines Werkes verpflichtet, welches noch nicht »durch populären Namen ein festes Publikum besitzt, sondern »als fast gänzlich unbekannt ein solches sich erst gewinnen »muss und doch allen Gebildeten längst bekannt sein sollte. »Die Vorführung geschieht in aller Treue mit den von dem »Tonsetzer angegebenen Mitteln. Zu diesen gehören Clavier »und Orgel. Das Clavier ist das Nothwendigere, die Orgel das »Entbehrlichere von beiden, und letztere fehlt noch bei der »heutigen Aufführung. Spätere Oratorien werden auch in die»ser Hinsicht vollständiger sein.«

In einer Anmerkung ist dann noch hinzugefügt: »Die deutsche Uebersetzung ist von G. G. Gervinus, abgedruckt aus ‚Händel's Oratorientexten, übersetzt von G. G. Gervinus. Berlin, Verlag von Franz Duncker, 1873'.« Wir bedauern nur, dass man in diesem Abdruck die Bezeichnung der Scenen und den Ort der Handlung, sowie das Auf- und Abtreten der einzelnen Personen, was bei Gervinus genau angegeben ist, fortgelassen hat. So spielt z. B. die erste Hälfte des ersten Actes im königlichen Gemach der Dejanira, die andere auf einem Platz vor dem Palast u. s. w., das sind Dinge, die der Zuhörer aus dem Textbuch erfahren muss, wenn er sich eine richtige Vorstellung von dem dramatischen Verlaufe des Stückes machen will.

So sehr wir auch die in der Vorrede ausgesprochene Bewunderung Händel's aus vollem Herzen theilen, so können wir dennoch nicht umhin, einen Zweifel dagegen zu erheben, dass Herakles, wie er im Händel'schen Oratorium erscheint, erhabener und charaktertreuer dargestellt sei, als er uns in den aus der griechischen Zeit erhaltenen Kunstwerken, namentlich in den Trachinierinnen des Sophokles überliefert ist. Allerdings weiss der Componist sowohl in den Gesängen des Herakles selbst, als auch in denen, welche der Chor zu seinem Preise und in der Trauer um seinen Verlust anstimmt, den Ausdruck echt antiker Erhabenheit und Grösse in bewunderungswürdiger Weise zu finden. Aber das Charakterbild, das sich dem Hörer einprägt, hängt nicht blos von der Erhabenheit und ergreifenden Tiefe des musikalischen Ausdruckes ab, sondern auch die Handlung, die an ihm vorübergeführt wird, wirkt darauf ein; es berührt also die aufgeworfene Frage nicht blos den Componisten, sondern auch den Dichter: wenn uns der Held wirklich als ein Held und als ein dramatischer Charakter erscheinen soll, so muss die Handlung durchweg denjenigen Grad der Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit in der Motivirung zeigen, die wir in einem Drama fordern. Man wende nicht ein, dass das Oratorium zu ausführlicher Motivirung der Handlung nicht den Platz biete, wie das gesprochene Drama. Gewiss nicht; es bedarf aber auch dazu keiner Ausführlichkeit, keines Eingehens auf ein dem musikalischen Ausdruck widerstrebendes Detail: wenn wir nur den Untergang des Helden als eine Folge seines eigenen Thuns begreifen können. Betrachtet man in Bezug hierauf die Handlung in dem Broughton'schen Drama gegenüber der des Sophokleischen, so wird Niemand die Mängel des Ersteren und die Vorzüge des Letzteren verkennen. Bei Broughton erscheint Herakles völlig schuldlos, und sein Untergang wird allein durch eine unbegründete Eifersucht der Dejanira herbeigeführt. Trotz wiederholter Betheuerungen seiner Treue, trotz des abweisenden Verhaltens der Iole schickt ihm Dejanira das Nessos-Gewand, in dem er schmählich umkommen muss. Und nach der That erscheint sie nicht einmal edel; allerdings lässt sie es nicht an Klagen und Jammern fehlen, doch weiss sie sich schliesslich damit zu trösten, dass Herakles nach dem Ausspruche des Priesters in dem Kreise der seligen Götter weiter lebt. — Beim Sophokles ist dagegen Herakles thatsächlich in Liebe zur Iole entbrannt und hat ihretwegen Oechalia zerstört. Nachdem Dejanira dies erfahren, fügt sie sich mit Fassung und grossartiger Hingebung in ihr Geschick:

»Dies also fürcht' ich: mein Gemahl wird Herakles
Fortan geheissen, und der Mann der jüngern Frau.
Doch selbst erklärt' ich eben, Groll zu nähren ziemt
Niemals dem klugen Weibe: drum verkünd' ich euch,
Ihr Lieben, was mich lösen kann von diesem Leid.«

Und nun in dem natürlichen Wunsche, des Herakles' Liebe wieder zu gewinnen und ihn allein zu besitzen, greift sie in unüberlegter Weise zu dem Geschenk des Nessos, nicht bedenkend, dass ihr vom Feinde schwerlich Segen kommen kann. Noch ehe sie den entsetzlichen Ausgang erfährt, empfindet sie daher Zweifel:

»Ich weiss nicht, aber fürchte, bald erweist es sich:
Von schöner Hoffnung schuf ich mir ein grosses Leid.«

Als sie der Chor darauf fragt:

»Doch wohl mit deinen Gaben nicht an Herakles?«

thut sie den trefflichen Ausspruch:

»Das eben: Keinem rath ich mehr vertrauensvoll
Ein Werk zu wagen, dessen Frucht im Dunkel ruht.«

Endlich als die Ahnung zur schrecklichen Gewissheit wird, giebt sie sich selbst den Tod.

Beim Sophokles ist Iole eine stumme Person. Als der sterbende Herakles seinen Sohn Hyllos durch einen Eid gezwungen hat, alle seine Befehle rücksichtslos auszuführen, verlangt er auch von ihm, dass er die Iole zur Gattin nehme. Hyllos antwortet dem Vater, bevor er sich zu diesem Schritte entschliesst:

»Wer möchte sie, die meiner Mutter Tod allein
Und dein Geschick verschuldet, das sich so gefügt,
Wer solch ein Weib sich wählen, wenn kein Rachegott
Ihn quält? O Vater, besser ist auch mir der Tod
Als meinen ärgsten Feinden beigesellt zu sein.«

Bei Broughton tritt Iole redend (d. h. singend) auf; sie versichert Dejanira wiederholt, dass zwischen ihr und dem Herakles kein Liebesverhältniss bestehe. Dagegen verliebt sich Hyllos in sie; sie weist zwar seine Liebe zurück, sieht indess zum Schluss sich bewogen, ihn auf Wunsch des Zeus zu heirathen. In einem wonneathmenden Duett kurz vor dem Schlusschor, welches allerdings in der jetzigen Aufführung fortblieb, aber immerhin zur Beurtheilung des Dramas nicht übergangen werden darf, feiern Beide ihre Liebe.

Die vorstehenden Betrachtungen habe ich keineswegs angestellt, um einen Tadel gegen das der Händel'schen Composition zu Grunde liegende Textbuch auszusprechen. Die Anordnung ist durchaus geschickt gemacht und für die musikalische Composition bietet es ausserordentlich wirksame Momente. Meine Absicht war nur, den in der Vorrede gebrauchten Ausdruck, dass kein griechisches Werk den Charakter des Herakles so erhaben darstelle wie Händel's Composition, auf das richtige Maass zurückzuführen. Niemand wird bestreiten, dass die oben berührten Punkte, die zum Theil das antike Gepräge wesentlich verletzen, für das Gesammtbild des Herakles nicht ohne Bedeutung sind: Der Sophokleische Herakles, der als ein schuldiges Haupt fällt, ist erhabener in seinem Untergange als das schuldlose Opfer einer schwach motivirten Eifersucht; dass er auch treuer den Charakter des »nationalen Helden« wiedergiebt, versteht sich ohnehin von selbst. Dennoch aber hat Händel in dieser Composition ein Kunstwerk ersten Ranges für ewige Zeiten hingestellt, ein Kunstwerk ebenbürtig dem Saul, Samson, Salomo, Judas, Josua und unzähliger anderer. Händel ist in den von ihm selbst, d. h. durch seine durch und durch musikalische Natur gezogenen Grenzen immer neu und von einer unbegreiflichen Erfindungskraft, durch welche er Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger weit überragt. In jedem

bis dahin unbekannt gebliebenen Werke, welches wir von ihm zu hören bekommen, tritt uns die Fülle seiner musikalischen Gedanken überraschend entgegen und zeigt uns immer von Neuem seine gewaltige Natur und schöpferische Kraft. Bei diesen hohen Vorzügen des Componisten möge es mir daher mein werther Freund Fr. Chrysander zu Gute halten, wenn ich mit einigen in der Textbuch-Vorrede ausgesprochenen Ansichten nicht völlig übereinstimme. Uebertreibungen, sei es im Tadel, wie im Lobe, finden leicht Widerspruch, und Händel sinkt noch nicht einen Finger breit von seiner Höhe herab, wenn der von ihm dargestellte Herakles nicht ganz der antiken Anschauungsweise entspricht. Auch Gluck's und Racine's Heldengestalten sind keine antiken Charaktere, und selbst in Goethe's Iphigenie auf Tauris, diesem Meisterwerke deutscher Dichtkunst, sind moderne Anschauungen unverkennbar. Und bei Händel muss man sogar annehmen, dass derselbe nicht einmal die Absicht hatte, einen antik-griechischen Charakter darzustellen; sondern der Stoff, wie ihn Broughton behandelt hat, bot ihm eine so reiche Menge rein menschlicher Empfindungen (in den Gesängen der Dejanira Liebe und Eifersucht, in denen der Iole Trauer um das verlorene Vaterland und den Tod eines innig geliebten Vaters u. s. w.), dass aus diesem Grunde Händel das Broughton'sche Textbuch seiner Composition werth hielt und dieselbe mit besonderer Hingebung und Liebe ausarbeitete.

(Fortsetzung folgt.)

Sophokles' „Oedipus in Kolonos"
mit Musik von Heinr. Bellermann.

(Schluss.)

Wenn mich die Besprechung des vorliegenden Werkes zu solchen weitergehenden, allgemeineren Betrachtungen, die an und für sich mit dem Werke nichts zu thun haben, angeregt hat, so möge mir der Componist desselben, falls er die gegenwärtigen Zeilen seiner Aufmerksamkeit gewürdigt hätte, nicht zürnen, dass ich seine Arbeit nicht, wie sonst wohl üblich, auch in alle Einzelheiten verfolgt habe. Es lag mir mehr daran, den Grund und Boden, auf dem das Werk erblüht ist, dem Leser vor die Augen zu führen, als die Vorzüge oder Schwächen der einzelnen Theile des Werkes gegeneinander abzuwägen. Auch verbietet sich ein solches Abwägen eben deswegen, weil die Composition, als auf jenem Grunde erwachsen, einen einheitvollen Stil an sich trägt, der in allen Theilen derselben der gleich gute ist. Dass nichtsdestoweniger einige Chöre von hervorragenderer Bedeutung als die übrigen erscheinen, liegt nicht blos an der nicht immer gleich glücklichen Erfindungskraft des Componisten (wie wir ja kaum irgend ein Werk finden, welches in dieser Beziehung in allen seinen einzelnen Theilen auf gleicher Höhe stände), sondern auch an der gegebenen dichterischen Vorlage, und da trifft es sich denn sehr glücklich, dass diejenigen Chöre, welche als die gelungensten in dem Werke des Componisten bezeichnet werden müssen, in gleicher Weise in der Dichtung auch als die hervorragendsten erscheinen. Es sind ihrer drei: die Chöre Nr. 3, Nr. 8 und der Schlusschor. Der erste, ein Gesang zum Preise Athens, ist offenbar vom Dichter im Hinblick auf sein Publikum geschaffen. Seine Bedeutung liegt nicht in seiner Beziehung zur Handlung, sondern darin, dass er als nationaler Gesang erscheint, als Ausdruck des lebendigen Heimathsgefühles der Griechen, indem er mit begeisterten Worten die hervorragendste Landschaft Griechenlands, die Gefilde Athens besingt.

Der zweite der genannten Chöre dagegen steht mit der Handlung in innigster Beziehung. Es ist der Abschiedsgesang für den sterbenden Oedipus, der Ausdruck der Versöhnung des unerbittlichen Schicksals mit dem durch herbstes Leid tief gebeugten Helden der Tragödie, und bildet somit dieser Chor einen der Höhepunkte des dichterischen Vorwurfs. Fast noch besser, als in dem erstgenannten Chore, hat der Componist in diesem zweiten den Ausdruck getroffen. Eine milde innige Stimmung liegt über demselben ausgebreitet; eine Stimmung der Trauer, die aber doch zugleich ein Moment friedlicher Versöhnung in sich trägt über den Dulder, der ausgelitten. — Von ähnlichem Geiste ist der Schlusschor beseelt, mit dem der Dichter eine Brücke zu dem Zuschauer hinüberschlägt, indem seine tröstenden zunächst den Schwestern Antigone und Ismene geltenden Worte zugleich bestimmt scheinen, das erregte Gemüth des Zuschauers zu beruhigen. Die wenigen Zeilen dieses Chores hat der Componist zu einem schönen Wechselgesange zwischen zwei gleichen einstimmigen Chören gestaltet, welcher in tröstlichen Melodien die Stimmung des überwundenen Schmerzes und Leides beruhigt austönen lässt.

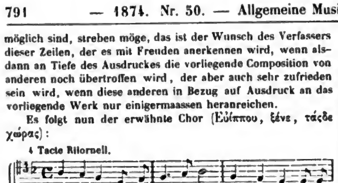
Ich kann es mir nicht versagen den ersten der genannten drei Chöre hier, wenn auch nur im Auszuge, aber ganz herzusetzen, um dem Leser an diesem Beispiele einen Einblick in das Werk zu verschaffen. Von dem begleitenden Orchester habe ich nur den Bass hingesetzt. Es ist aber wesentlich nichts weiter nöthig. Einige Wendungen in den orchestralen Stimmen, insbesondere bei den Flöten- und Hornstimmen, bilden allerdings einen lieblichen Schmuck des Ganzen, sind aber nicht so unumgänglich nothwendig, dass ohne sie, wie wir es bei manchen neueren Compositionen finden, der ganze Reiz der Composition in Nichts zusammenfiele. — Auf den ersten Blick hin wird den Leser allerdings das mitgetheilte Beispiel durch seine ausserordentliche Einfachheit überraschen. Nichts von chromatischen Wendungen, von aussergewöhnlichen, überraschenden Modulationen, Alles so wenig gesucht, wie nur irgend möglich. Das kann ja Jeder machen, wird er ausrufen. Der Verfasser dieser Zeilen würde sich allerdings freuen, wenn dem so wäre, und in der That, es könnte Jeder machen, — wenn es dieser Jeder nicht eben anders machte! Ich zweifle stark, dass bei einem etwaigen Versuche Jeder eine ebenso abgerundete und eindrucksvolle Melodie zu Stande brächte. Gewiss könnten es Viele, aber sie müssten eben andere Wege gegangen sein, als sie sind; denn in der Einfachheit liegt eine grosse, bedeutsame Kunst! Nun lasse man aber dieses mitgetheilte Beispiel singen, singen von einem gut geschulten, gut aussprechenden nicht zu zahlreichen Chore schöner Männerstimmen, Tenören und Bässen. Ganz anders wird da dem Hörer die Melodie entgegentreten. Denn in ihr liegt das Wesen der Sache; nicht in ihrer symphonischen Begleitung, wohl aber in ihrer harmonischen Ausgestaltung, und darin beruht zum grössesten Theile ihr Reiz, dass diese letztere so überaus natürlich ist. Ja, und wenn diese auch so einfach ist, so liegt darin nur der Vortheil, dass sie um ebensoviel fasslicher für den Hörer wird. Ob und in wie weit aber der Ausdruck des Textes getroffen, das möge der freundliche Hörer selbst beurtheilen. Gewiss, ich gebe zu, dass ein Genius von der schöpferischen Kraft eines Händel, Haydn, Mozart oder Beethoven, möglicherweise den Ausdruck des Textes noch energischer wiedergegeben haben würde. Doch das können wir nicht wissen. Jeder componire nach seiner Individualität; über diese hinausgehen kann Keiner. Die vielen Zerrbilder entstehen nur dadurch, dass Jeder an Tiefe der Auffassung sein Ideal wo möglich noch zu übertreffen und darin zu leisten sucht, was die Natur ihm versagt hat. Darüber vernachlässigt er dann dasjenige, was ihm zu erreichen möglich ist: Schönheit, Abrundung und Ebenmaass der Form, und — die Carricatur ist fertig. An jenen dreien aber steht unsere Composition hinter den genannten Meistern nicht zurück, und dass jeder Componist nach diesen dreien, die zu erreichen ihm

möglich sind, streben möge, das ist der Wunsch des Verfassers dieser Zeilen, der es mit Freuden anerkennen wird, wenn alsdann an Tiefe des Ausdruckes die vorliegende Composition von anderen noch übertroffen wird, der aber auch sehr zufrieden sein wird, wenn diese anderen in Bezug auf Ausdruck an das vorliegende Werk nur einigermaassen heranreichen.

Es folgt nun der erwähnte Chor (Εὐίππου, ξένε, τᾶςδε χώρας):

4 Tacte Ritornell.





4 Tacte Ritornell, worauf die Strophe wiederholt wird, und dann die zweite Strophe folgt:

Hier auch blüht ein Ge-wächs wie im Ge-
fild A-si-a's kei-nes, noch auf Do-ri-scher
Flur dort in dem weit-pran-gen-den
Ei-lan-de des Pe-lops; Es spriesst von selbst
oh-ne Menschenhand auf. Der Fein-des-spee-re
Schre-cken ist's, das mäch-tig auf-
blüht in die-ser Land-schaft: ——

Chor vierstimmig.

Mein sprossnäh-ren-der, blauschimmernder Oelbaum, den



4 Tacte Ritornell, dann die Gegenstrophe wiederholt.

Zum Schluss noch einige Worte über die Ausführung des vorliegenden Werkes in den beiden Aufführungen gelegentlich des Klosterfestes.

Wie bereits erwähnt, ist das Werk darauf berechnet, dass die Träger der Hauptrollen ebensowohl Schauspieler wie Sänger seien. Leider war diese Forderung bei den erwähnten Aufführungen nicht zu erfüllen möglich, und ist deswegen damals zu dem Auskunftsmittel gegriffen worden, dass die Schauspieler alle zu singenden Stellen in rhythmisch mit der Musik zusammenfallender Weise sprachen. Als blosses Auskunftsmittel, das durch die Umstände erzwungen wurde, kann man es sich gefallen lassen; doch wird zugegeben werden müssen, dass dadurch das Werk einigermaassen geschädigt wird. An und für sich schon ist die melodramatische Musik keine Kunstform, die eine andere als höchst untergeordnete Berechtigung hätte. In diesem Sinne ist sie in der vorliegenden Composition zum Theil auch ganz richtig angewendet. Nun giebt es aber, wie oben gesagt, auch einige Stellen, wo diese Kunstform inmitten der Strophe eintritt. Ich habe mich dort schon darüber ausgesprochen, dass dies eigentlich nicht zulässig ist und nur geduldet werden mag, weil durch die geringe Zahl und den nicht sehr grossen Umfang dieser Stellen das sonst überall durchgeführte Princip der Wahrung der dichterischen Formen-Klarheit nicht wesentlich beeinträchtigt wird. Wenn jedoch nicht blos diese Stellen, sondern überhaupt alles, was die Einzelpersonen vorzutragen haben, gesprochen wird, so ist diese Art der Ausführung trotzdem geeignet, jenes ausgesprochene Princip wesentlich zu verdunkeln, und aus diesem Grunde kann man sagen, dass die Art der Aufführung das Werk des Componisten beeinträchtigte. Bei einer hoffentlich bald wiederholten Aufführung wäre es sehr wünschenswerth, wenn die Ausführenden auf diesen Punkt ihre Aufmerksamkeit richten und, wenn irgend möglich, dafür sorgen möchten, dass wenigstens der Spieler des Oedipus auch soweit als Sänger vorgebildet sei, dass er jene verhältnissmässig wenig zahlreichen und leicht ausführbaren Stellen auch in der Weise vortragen möchte, wie sie die Partitur vorschreibt, nämlich gesungen. Ja auch den Wunsch kann der Verfasser nicht unterlassen auszusprechen, dass der Componist sich entschlösse, auch noch die wenigen übrigen Stellen, wo er die Einzelpersonen inmitten der Strophe sprechen lässt, derart umzuarbeiten, dass sie, wenn die Kräfte dazu vorhanden sind, ebenfalls gesungen werden können.

Endlich wünschte der Verfasser noch, dass der Componist recht bald die Herausgabe dieses Werkes oder womöglich seiner sämmtlichen Sophokleischen Tragödien vornehmen möchte. Er würde damit einem Wunsche entsprechen, der nicht etwa mein Wunsch allein ist, sondern der auch bereits von so vielen Seiten, insbesondere von Seiten so vieler Gymnasien ausgesprochen ist, dass der Componist die Partitur wer weiss wie oft besitzen müsste, um sie allen Denjenigen zu überlassen, die von derselben zum Zweck der Aufführung Abschrift nehmen möchten.

Reinhold Succo.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Königliche Oper.) Am 13. Nov. kam ein neues Werk von Wilhelm Taubert zur Aufführung: Cesario, Oper in drei Acten, frei nach Shakespeare's »Was ihr wollt«. Die Oper hat, wie alle Berichterstatter der Berliner Blätter constatiren, einen grossen durchschlagenden Erfolg errungen; man glaubt, dass sie sich in Berlin, wo Taubert einen grossen Kreis von Verehrern besitzt, auf dem Repertoire halten wird; allein ihre dramatische Kraft wird, wie ein Recensent sagt, kaum ausreichen, sie weit hinaus in die Welt zu tragen. Das Libretto ist von dem Sohn des Componisten Emil Taubert, verfasst und wird allgemein gelobt. Natürlich hat sich der Text des Shakespeare'schen Lustspiels manche Aenderung gefallen lassen müssen, doch sind die Stimmen darüber getheilt, ob der Dichter hierin zu weit oder nicht weit genug gegangen sei, und ob z. B. Taubert nicht besser gethan hätte, die komischen Scenen sammt dem (in der Oper gestrichenen) Narren zwar aufzunehmen, allein dieselben nicht in Musik zu setzen. Ferner wird getadelt die Art, wie die Rolle des Sebastian behandelt ist. Die täuschende Aehnlichkeit der Zwillingsgeschwister bildet in der ursprünglichen Komödie das wichtigste, zuerst den wirren Knoten noch fester verschlingende und zuletzt alles freundlich lösende Motiv. Es war, wie man weiss, für eine Bühne berechnet, auf welcher die weiblichen Rollen von jungen Männern gespielt wurden, bereitet aber der heutigen Theater-Regie bittere Noth. Sehr leicht konnte die Oper die Sache plausibel machen. Sie brauchte nur einen stummen Figuranten mit der Repräsentation des Sebastian zu betrauen. Sollte aber der letztere durchaus eine Stimme haben, so musste es wenigstens eine weibliche sein. Dass in »Cesario« zwei Personen, von denen die eine tiefen Baryton, die andere hohen Sopran singt, fort und fort verwechselt werden, geht denn doch über den Spass. Auf eine lange und ehrenvolle künstlerische Laufbahn kann der Componist der neuen Oper zurückschauen. Vor fünfzig Jahren schon trat er in Berlin öffentlich als Pianist auf; vierzig Jahre sind schon verflossen, seit er die erste seiner sechs Opern hier aufführte. Mit dem musikalischen Leben der Hauptstadt ist er seit lange eng verwachsen. Das grosse Publikum liebt ihn als den Schöpfer der »Kinderlieder«; die liebsten Opern-Erinnerungen mancher knüpfen sich wohl an die Zeit, da er den Taktirstab im Opernhaus schwang, und noch jetzt steht ein grosser Theil unseres musikalischen Publikums mit ihm als dem Leiter der Symphonieconcerte in künstlerischer Verbindung. Die reiche und mannigfache Thätigkeit W. Taubert's hat ihm viele Anhänger und Freunde geschaffen, und so war es denn zunächst der Ausdruck der Freude darüber, dass er am Abend seines Lebens noch mit einem neuen grossen hochachtbaren Bühnenwerk auftrat, welche sich in den vielstimmigen lauten und oft wiederholten Beifallsrufen kundgab. (Allgem. Ztg.)

✱ **Breslau.** (Orchesterverein.) Der dritte Kammermusik-Abend, am 12. Novbr., gestaltete sich sowohl in Bezug auf das Programm, als auch auf die Ausführung desselben zu einem recht genussreichen. An zwei Stücken für zwei Claviere: dem C moll-Concert von *S. Bach* (mit Begleitung von Saiteninstrumenten) und der D dur-Sonate von *Mozart*, betheiligte sich an der Ausführung

ausser Herrn B. Scholz Frau Laband geb. Scherbel, eine in hiesigen musikalischen Kreisen sehr geschätzte Dilettantin. Einen besonderen Reiz verliehen diesem Abende die Gesangsvorträge des Herrn A. Seidelmann, der ebenfalls nicht Künstler von Beruf, doch seiner echt künstlerischen Leistungen wegen allseitig zur Theilnahme an Concerten begehrt wird. Herr Seidelmann sang »Nachtstück« von *F. Schubert* und drei Lieder aus Op. 49 von *A. Jensen*. Letztere, die hier noch selten zu Gehör gebracht worden sind (sie erschienen erst vor Kurzem bei Hainauer in Breslau) schlossen sich dem Schubert'schen Gesange würdig an. Endlich spielten die Herren Scholz (welcher auch die Gesangsvorträge sehr schön begleitete), Himmelstoss und Kretschmann das Esdur-Trio Op. 70 Nr. 2 von *Beethoven* in durchaus befriedigender Weise. — Das Programm des dritten Abonnement-Concertes, am 17. Novbr., enthielt zwei Neuigkeiten, die Symphonie in Es-dur, genannt Frithjof, von *H. Hofmann* und ein Violoncell-Concert von *Aug. Lindner*, gespielt von Herrn Kretschmann. Die Symphonie von Hofmann, deren Beziehungen zur Frithjof-Sage schwer aufzufinden sein möchten, ist in ihren ersten beiden Sätzen noch erträglich (der erste erhielt sogar Beifall), aber der dritte und vierte Satz sind wahre Ausbünde von unstäter Modulation und verzwickter Accordverbindungen. Dabei ist die Instrumentation so dick und lärmend, dass man herzlich froh ist, wenn endlich die ersten Violinen ihr *es fortissimo* zu tremoliren aufhören und das Stück endet. Viel maassvoller, schon mit nothwendiger Rücksicht auf das Soloinstrument, doch immer noch modern bunt genug ist das Concert von *Lindner* gehalten. Man konnte Herrn Kretschmann's Vortrag desselben loben, wenn das Spiel des Genannten überhaupt nicht oft an einer gewissen Hast des Bogenstriches litte, welche ihn verleitet, auf kurze Noten zu viel Bogen zu verwenden. Eine wahre Erquickung bot nach diesen beiden Nummern eine *Haydn*'sche Symphonie in Es. (Sie enthält im Adagio eine reizende Stelle für vier obligate Holzbläser: Flöte, zwei Oboen und Fagott.) Mit wie einfachen Mitteln werden hier oft die kräftigsten Wirkungen erzielt, und wie klar ist dabei Alles! Das Orchester leistete unter Scholz' Leitung an diesem Abende Vortreffliches. (Schluss folgt.)

* **Königsberg i. Pr.** Die Soirée der Philharmonischen Gesellschaft am 4. Novbr. hatte zum Inhalt: Ouverture zu »Der Wasserträger« von *Cherubini*; »Gretchen am Spinnrade«, Lied von *F. Schubert*, instrumentirt von F. Liszt; Septett für Violine, Viola, Cello, Bass, Clarinette, Horn und Fagott von *Beethoven*, und Symphonie Nr. 4 (B-dur) von *Niels W. Gade*. — Dem Programm war eine gedrängte Uebersicht des Wirkens dieser Gesellschaft in dem verflossenen Vereinsjahr 1873/74 beigedruckt. Die erste Soiree fand am 1. Nov. 1873 unter Mitwirkung der Concert-Sängerin Frau Nosseck-Guy, des Violin-Virtuosen Nosseck und des Pianisten Paul Pabst statt. Programm: Ouverture zu Yelva von *Reissiger*, Sopran-Arie aus Dinorah von *Meyerbeer*, Präludium und Fuge von *Bach*, Ungarische Tänze von *Brahms-Joachim*, Ouverture zu Prometheus von *Beethoven*, Symphonie D-moll von *A. Pabst*. — Am 14. Novbr. 1873 veranstaltete die Gesellschaft ein Concert zu Gunsten vorgenannter Künstler, welche die erste Soiree unterstützten. — Die zweite Soirée fand am 5. Dec. 1873 statt. Programm: Ouverture: Meeresstille und glückliche Fahrt von *Mendelssohn*, Ah! perfido, Scene und Arie für Sopran von *Beethoven*, Ouverture zu Tell von *Rossini*, Ouverture: Gruss an die Philharmonie von *Rakowski*, Symphonie Nr. 4 D-dur von *Mozart* etc. — Am 27. Januar 1874 fand das alljährliche Concert für den Dirigenten, Herrn Musik-Director Pabst statt. Programm: Ouverture zu Euryanthe von *Weber*, Violin-Concert von *Bruch*, Lied der Mignon von *Schubert*, Die Weihe der Töne, Symphonie von *Spohr*. — Die dritte Soirée wurde am 13. Febr. 1874 gegeben. Programm: Ouverture zu Titus von *Mozart*, Sinfonie Concertante von *Mozart*, Concert-Ouverture von *Hummel*, Suite VI von *Lachner*. — Die vierte Soirée fand am 13. März 1874 statt. Programm: Ouverture zu Iphigenie von *Gluck*, Violoncell-Concert von *Goltermann*, Liebeslied von *Taubert*, Ocean-Symphonie von *Rubinstein*. — Als Hauptpiècen für die Soireen der diesjährigen Saison sind die dritte Symphonie (Eroica) von *Beethoven*, die neunte Symphonie von *Beethoven*, Sinfonie triomphale von *Ulrich* und Symphonie Esdur von *Mozart* in Aussicht genommen.

* **Leipzig.** Dem dritten Euterpe-Concerte (Dienstag, den 24. November) lag wieder ein ziemlich reichhaltiges Programm zu Grunde: Ouverture »zu einem Trauerspiel« von *W. Bargiel*; Concertstück für Pianoforte von *Rob. Volkmann*, vorgetragen von Herrn Kapellmeister Treiber aus Graz; Symphonie (H-moll) von *Albert Dietrich*; Solostücke für Pianoforte: a) Andante von *Joh. Brahms*, b) Ballade von *C. Reinecke*, c) Spinnlied aus der Oper »Der fliegende Holländer« von *Wagner-Liszt*, gleichfalls von Herrn Treiber vorgetragen — und Zweiter Satz aus der dramatischen Symphonie »Romeo und Julie« von *Hector Berlioz*. Herr Treiber erwies sich als ein gut geschulter, geistbegabter Pianist und errang sich als solcher lebhaften Applaus. Auch das Orchester leistete in den Instrumentalwerken Zufriedenstellendes. — Im siebenten Gewandhausconcerte (den 20. November) wurden uns vorgeführt — im ersten Theile: Ouverture zu Lodoiska von *Cherubini*; Arie aus »l'Oca di Cairo« von *Mozart*; Concert für Violine von *Beethoven* (mit Cadenzen von Joachim und Hellmesberger — letztere noch ungedruckt); Canzonetta von *Scarlatti*; Lieder: »Der Jüngling an der Quelle« von *Fr. Schubert* und »Volkslied« von *R. Schumann*, Andante und Rondo für Violine von *Vieuxtemps*; im zweiten Theile: Suite für Orchester (Nr. 3, F-moll) von *F. Lachner*. Frau Schimon-Regan enthusiasmirte das Publikum durch den Vortrag ihrer Gesangsnummern derart, dass sie sich durch mehrfachen Hervorruf zur Wiederholung des Schumann'schen Liedes genöthigt sah. Wir gestehen, nach Frau Jenny Lind kaum eine zweite Sängerin gehört zu haben, welche — namentlich in Liedern naiven Genres — so grosse ästhetische Feinfühligkeit besitzt und so den Nagel auf den Kopf zu treffen versteht, wie Frau Schimon-Regan. Herr Concertmeister Grün spielte das Beethoven'sche Concert in solider Weise und mit derjenigen technischen Vollendung, welche wir bei einem k. k. österreichischen Concertmeister voraussetzen müssen, jedoch nicht durchgängig mit absolut genauer Intonation und fleckenloser Schönheit des Klanges; vor Allem aber nicht mit jener hohen Idealität, wie sie speciell dieses Concert erfordert; auch hier geben (wie bei dem jüngst gehörten neuen Leipziger Concertmeister Herrn Schradieck) die verschiedenen Quetscher und Reisser auf gewissen Anfangs- und Schlussnoten einzelnen Stellen zuweilen eine recht verzerrte Physiognomie. In dem Concerte von Vieuxtemps dagegen zeigte sich Herr Grün ganz an seinem Platze; das Sprühwerk seiner fein ausgearbeiteten Springbogen, Staccatos u. dergl. erwies sich hier als endgiltiges Ausdrucksmittel des dieser Composition innewohnenden Ideengehaltes; wenn sich dessenungeachtet das Publikum hier etwas lauer als nach dem Beethoven'schen Concerte verhielt, so lag dies nicht an dem Vortragenden, sondern eben an der Composition selbst. In den Orchesterleistungen gab sich diesmal eine sehr animirte Stimmung kund. Man empfing den Componisten der Suite, der sein Werk selbst dirigirte, mit einem Tusch und stürmischem Applaus, denn seine Schöpfungen erfreuen sich hier bei der Mehrzahl im Publikum grosser Beliebtheit. In der That ist es auch eine Freude, einem Werke zuzuhören, in welchem sich so viele theoretische Meisterschaft gepaart mit so feinem ästhetischen Geschmack findet, und gewährt es ein besonderes Vergnügen, dem Altmeister und Regenerator der Suite in seinen musikalischen Gedankengängen so recht in geistiger Behaglichkeit wieder einmal folgen zu können. Sind auch die Elemente, aus denen sich letztere öfters entspinnen, nicht immer besonders schwerwiegende, so weiss Lachner seine Gedanken doch nicht nur im Dienste blossen sinnlichen Wohllautes und feiner thematischer Arbeit, sondern auch im Interesse der Gesammtidee schön zu verwerthen und infolge einheitlichen Denkens Licht- und Schattenwirkungen mit Meisterhand wirksam zu vertheilen, so dass uns bei Rückerinnerung an das Gehörte zu Muthe ist, als hätten wir eine Gegend durchwandert, in der sich zwar nicht alle Schöpfungswunder in gigantischer Grösse offenbaren (wie sie uns z. B. unsere Phantasie nach Anhören der grösseren Beethoven'schen Symphonien vorzaubert), aus welcher uns aber aller Orten ein neues, frisch belebtes Bild — in schönem harmonischem Einklange zum Ganzen stehend — freundlich und friedvoll entgegenlacht. *tn.*

* **Wien,** 28. Nov. Die Wiener Sing-Akademie beabsichtigt in ihrem demnächst stattfindenden ersten diesjährigen Concerte nebst anderen interessanten älteren Compositionen auch eine Hymne von Friedemann Bach zur Aufführung zu bringen. Dieses bedeutende Werk wurde von Professor Weinwurm in jüngster Zeit in Wien aufgefunden. — Am 21. Nov. wurde zum ersten Male auf der Bühne des neuen Opernhauses *Gluck's* »Iphigenia in Aulis« in würdiger Ausstattung und sorgfältiger Scenirung zur Ausführung gebracht. Die Hauptdarsteller waren Herr Beck (Agamemnon), Frau Dustmann (Klytämnestra), Frl. Dillner (Iphigenia) und Herr Labatt (Achilles). — In der ersten Quartett-Soirée Hellmesbergers ist eine neue Violin-Sonate von Goldmark durch die Herren Door und Hellmesberger virtuos ausgeführt und vom Publikum höchst beifällig aufgenommen worden.

* **Wien.** Am Sonntag den 22. Novbr. wurde in der Hofburgkapelle unter Herbeck's Leitung eine Messe von Johannes Hager aufgeführt. Es ist dasselbe schöne Werk, welches vor einundzwanzig Jahren Herbeck als bescheidener Regens chori in der Piaristenkirche zum erstenmale zu Gehör brachte. Die Wiederaufführung der Hager'schen Messe hat die Aufmerksamkeit der Musikfreunde wieder auf diesen geistreichen einheimischen Tondichter gelenkt, dessen Orchesterwerke, Kammermusiken und Lieder einer zu frühen Vergessenheit anheimgefallen sind. Daran ist allerdings der Componist selbst nicht ganz unschuldig, der sich in die Mysterien des Auswärtigen Amtes seit Jahren so tief zurückgezogen hat, dass man leicht glauben konnte, er habe als Musiker abdicirt. Wir hoffen,

dass Johannes Hager uns bald durch eine neue Tondichtung vom Gegentheil überzeugen werde. (Neue fr. Pr.)

* [Preisausschreiben.] Das Festcomite des zweiten badischen Sängerbundesfestes hat für Originalcompositionen, welche bei dem im September 1875 in Carlsruhe (Baden) stattfindenden zweiten badischen Sängerbundesfeste zur Aufführung gelangen sollen, vier Preise ausgesetzt: 1) 1000 Mark für das beste Tonwerk für Männergesang und Soli mit Orchesterbegleitung — Kunstgesang; 2) 300 Mark für das beste durchcomponirte Lied a capella (Ballade und dergl.) — Kunstgesang; 3) 150 Mark für das beste Strophenlied — Volksgesang; 4) 150 Mark für das beste Lied im Volkston — Volksgesang. Der Termin der Einsendung an den Festausschuss zu Carlsruhe ist der 1. Februar 1875.

* Auszeichnungen und Ernennungen:

An Dessoff's Stelle als Hofopern-Kapellmeister in Wien ist Herr Jahn aus Wiesbaden engagirt worden.

Als Dirigent für das nächste Niederrheinische Musikfest, welches zu Pfingsten 1875 in Düsseldorf abgehalten wird, ist Herr Professor Joseph Joachim erwählt worden.

* Todesfälle:

Zu Stendal † der Violinist Wilhelm Uhlrich, ein geborner Leipziger und in den Jahren 1838—41 Concertmeister der »Euterpe«.

Zu Altenburg † am 3. Dec., ½3 Uhr, nach 8tägigem Krankenlager der herzogl. Hofmusikus Leopold Maibaum.

Am 19. November † in Königsberg die Gattin des Mil. Albert Hahn, Bertha Hahn, geb. Lenz (geb. 10. Juni 1841 in Pr. Stargardt), welche als Clavierspielerin wie als Sängerin concertirte.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Verschiedenes.

Die Verlagshandlung von Fr. Kistner in Leipzig hat das Eigenthumsrecht der komischen Oper: »Der Widerspänstigen Zähmung« von Hermann Götz erworben. Genannte Oper wurde mit günstigstem Erfolge in Mannheim aufgeführt und wird gegenwärtig in Wien zur Inscenirung vorbereitet.

Zeitungsschau.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. **45. 46.** *Ch. Barthelemy*: Voltaire librettista. (Chronique musicale.) — *Oscar Comettant*: L'arte lirica di Enrico Delle Sedie.

Le Guide musical. Nr. **46.** Mademoiselle Anna de Belocca.

Harmonie. Offenbach a/M. bei Joh. André. Nr. **1.** (8. Oct. 1874.) *Paul Seiffert*: Standpunkt und Grundlagen einer Clavierpädagogik. — *Alsleben*: Ueber den Verband deutscher Tonkünstlervereine. — Bericht über Tonkünstlervereine. — Nr. **2.** *Paul Seiffert*: Standpunkt und Grundlagen einer Clavierpädagogik. (Forts.) — *Alsleben*: Ueber den Verband deutscher Tonkünstlervereine. — Nr. **3.** *Paul Seiffert*: Standpunkt und Grundlagen einer Clavierpädagogik. (Forts.) — Bericht über die erste Aufführung »Der Widerspänstigen Zähmung, Oper von Hermann Götz« in Mannheim.

Der Kunstfreund von W. Mannstaedt. Nr. **10.** Ein Wagner'sches Kunstwerk und die Kritik. — Die Entstehung der Oper. VI. — Robert Schumann's Musik zu Scenen aus Goethe's Faust. — Nr. **11.** Robert Schumann's Musik zu Scenen aus Goethe's Faust. (Schl.) — Ein Wagner'sches Kunstwerk und die Kritik. (Schl.)

Zu dieser Monatsschrift erscheint vom 6. Oct. ab ein Wochenheft als Beigabe unter d. Titel: Blätter für deutsche Kunst. Nr. **6** enth. »Die Kunst in Dilettantenkreisen«.

I Lunedi d'un dilettante. Nr. **39.** Naula (Contin.) — Nr. **40.** *L. J. Casamorata*: Il canto corale auspicato e protetto, in Italia, da un solo Municipio. (Contin.)

Le Ménestrel. Nr. **50.** *H. Barbedette*: Christophe-Willibald Gluck. I. partie. Biographie de Gluck.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. **46.** *Emil Naumann*: Die Eröffnung der Dresdener Saison und das Rietz-Jubiläum. — Nr. **47.** *H. Dorn*: Unser Wissen ist Stückwerk. Ein Leit-Artikel. — Recensionen.

Musik-Zeitung, Deutsche. Wien. Nr. **45.** *Rich. March*: 's ist die alte Geschichte. Eine Erinnerung an Wilhelm Ernst. II. — Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Oper in Frankreich. — Wanda v. Bogdani (m. Portr.).

Musik-Zeitung, Allgem. deutsche. Nr. **33.** *O. Reinsdorf*: Die soziale Frage und die Musik. (Forts.) — *Elise Polko*: Von der Gesangskunst in und ausser dem Hause. (Forts.)

The Orchestra. London. Nr. **4.** The Liverpool festival. — The Leeds festival. — Concerts. Reviews. — *Charles Lunn*: The competitive national music meetings. — Opera music for the people.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. **53. 54.** Recensionen (Compositionen von Tarnowski, Buchner, Reinecke und Blind).

The musical Standard. Nr. **538.** The Minster music at York. — Concerts. — Reviews (Cherubim by Edward Bellasis).

The musical Times. Nr. **381.** *Joseph Bennett*: Two musical festivals. — Royal Albert Hall concerts. — Reviews (Mount Moriah, an oratorio, composed by J. Frederick Bridge).

Wochenblatt, Musikal. Nr. **46.** *F. v. Wickede*: Einige Worte über das Preislied in den »Meistersingern von Nürnberg«. — Kritik. — Das Wagner-Theater zu Bayreuth. (Aus d. Schles. Ztg.) — Nr. **47.** *Moritz Hauptmann*: Männlich und Weiblich. (Aus dessen Opuscula.) — Meyerbeer und Maschinka Schneider.

Zeitschrift, Neue, f. Musik. Nr. **46.** Recensionen (Weitzmann's Contrapunkt-Studien von Dr. J. Schucht). — Deutsche Tondichter der Gegenwart. II. Alexander Winterberger. (Schl.) — Nr. **47.** Biograph. Schriften (Rudolf Müller: Joseph Proksch).

Allgemeine Zeitung (Augsburg). Nr. **307.** Beil. Vom Münchener Hoftheater (über die »Don Juan«-Aufführung).

Berliner Bürger-Zeitung. Nr. **268.** 17/11. *H. Dorn*: Cesario, Oper in drei Acten, Musik von Wilh. Taubert. — Nr. **272.** 21/11. *H. Dorn*: Herakles von Händel (aufgeführt zu Berlin 18. Nov.).

Berliner Fremden- und Anzeigeblatt. Nr. **274.** 24/11. Dr. *Max Ehrenfried* (Dr. John): Louis Ehlert über Wagner's »Tristan und Isolde«.

Daheim. Nr. **5.** *C. Pfalh*: In Jul. Blüthner's Pianofortefabrik in Leipzig.

Deutsche Warte. Bd. **7.** 1. Sept.-Heft. *J. Schlüter*: Musikal. Literatur.

Die Gegenwart. Nr. **45.** *Paul Lindau*: Eine Posse (»Eine Capitulation« von Richard Wagner). — Nr. **46.** *H. Ehrlich*: Neue Compositionen.

National-Zeitung. Berlin. Nr. **551** und **553.** 26. 27/11. *Otto Gumprecht*: Mendelssohniana I. II. (Ueber Hiller's Mendelssohn-Bartholdy.)

Neue fr. Presse. Wien. Nr. **3667.** 10/11. *Ed. Hanslick*: Oper und Operette (»Der erste Glückstag« von Auber. »Schneeröschen« von Offenbach). — Nr. **3675.** 18/11. *Ed. Hanslick*: Musik (1. Philharm. u. 1. Gesellschafts-Concert, Paul. Lucca als Zerline). — Nr. **3681.** 24/11. *Ed. Hanslick*: Oper (Frau Lucca in der komischen Oper, Gluck's »Iphigenia in Aulis«. Die neue Theaterverordnung).

Ueber Land u. Meer. Nr. **3.** Bettelmusikanten.

Wissenschaftl. Beilage der Leipz. Zeitung. Nr. **88.** *R. Bechstein*: Ferdinand v. Roda u. sein Oratorium »Der Sünder«.

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Kehrein. — Das deutsche katholische Kirchenlied in seiner Entwicklung von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart zunächst für höhere Lehranstalten von Dir. *Jos. Kehrein.* Neuburg, 1874. Verl. d. kathol. Erziehungs-Verein. gr. 8°. 79 S. Mk. 1, 20.

Schuberth. — Vollständiges erklärendes Fremdwörterbuch aller in der Musik gebräuchlichen Ausdrücke. Nebst einer kurzen Einleitung über die Elementarlehre der Musik von *Julius Schuberth.* 9. verb. Aufl. Leipzig, 1874. Schuberth & Co. 16°. XIV, 138 S. Mk. 0, 40.

Tyndall. — Fragmente aus den Naturwissenschaften. Vorlesungen und Aufsätze von Prof. *John Tyndall.* Autoris. deutsche Ausgabe übersetzt von A. H. Mit Vorwort und Zusätzen von Prof. H. Helmholtz. Mit in den Text eingedr. Holzst. Braunschweig, 1874. Vieweg & Sohn. gr. 8°. XXVIII, 598 S. Mk. 12.

—— Der Schall. Acht Vorlesungen gehalten in der Royal Institution von Grossbritannien, von Prof. *John Tyndall.* Autoris. deutsche Ausg. hrsg. durch H. Helmholtz und G. Wiedemann. Mit 169 in den Text eingedr. Holzst. 2. Aufl. Ebds. 1874. gr. 8°. XVI, 412 S. Mk. 6.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Liederalbum. 60 Gesänge verschiedener Componisten für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. Für die erwachsene Jugend ausgewählt von J. G. Lehmann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 13787. 8°. 137 S. Mk. 3.

Musica divina. Annus II, Tomus I. Fasc. 5 et 6; Tom. II. Fasc. 2. Regensburg, Pustet. (1874.) 4°. à Mk. 1, 60. [II. 1. V. Missa pro defunctis. Sex vocum auctore *Thoma Ludovico a Victoria.* Partitio. 42 S. — VI. Missa ascendo ad patrem. Quinque vocum auctore *Joanne Petraloysio Praenestino.* Partitio. 42 S. — VII—XVI. Liber motettorum. Decem motetta variorum auctorum. 42 S.]

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 23. December 1874. **Nr. 51.** IX. Jahrgang.

Aufführung des Herakles von Händel in Berlin.

(Fortsetzung.)

Wir kommen nun zur Betrachtung der Musik. Schon die äussere Ausdehnung des Werkes lässt die Fülle der darin niedergelegten musikalischen Gedanken erkennen; wollte man dasselbe ohne Streichungen zur Aufführung bringen, so würde es ziemlich volle vier Stunden in Anspruch nehmen. Man wird deshalb bald hier bald dort eine der zahlreichen Arien fortlassen und, so weit es der Zusammenhang zulässt, in den Recitativen einiges kürzen müssen: denn selbst ein musikalisch genügend vorgebildetes Publikum dürfte schwerlich länger als drei Stunden dem Componisten mit Aufmerksamkeit zu folgen im Stande sein.

Das Werk wird durch eine aus drei Sätzen (*Andante*, 4/4-Takt, *Fugato allegro*, 4/4-Takt, und *Menuetto*) bestehende Symphonie in *B-dur* eröffnet, worauf Lichas (*Alto*) allein die Scene betritt. In einem ausdrucksvoll in *B-moll* beginnenden *Recitativo accompagnato* schildert er den Gram der Dejanira über die lange Abwesenheit des Herakles von Hause, und in der darauf sich anschliessenden Arie (*Larghetto*, 3/4-Takt, *F-moll*) fleht er zum Zeus, dem Helden eine glückliche Rückkehr in das Vaterland zu gewähren: »Führ ihn zurück mit Ruhm gekrönt, und oh! erhalt' ihn seinem treuen Weib«.*) Hierauf tritt Dejanira auf. Von wunderbarer Schönheit ist ihre Klage um den Geliebten (*Recit. accomp., Adagio, G-moll*) »O Herakles, was weilst du von mir ferne!« mit der darauf folgenden Arie (*Larghetto*, 4/4-Takt, *G-dur*) »Die Welt, wenn sich gesenkt der Tag«; einfach und edel im Ausdruck schildert sie uns in echt Händel'schen Tönen die hingebende Liebe der Dejanira zum Herakles, welche gleichsam den Kernpunkt des ganzen Dramas ausmacht. — Nach dieser tiefergreifenden Einleitung sehen wir den Sohn des Herakles, Hyllos (*Tenore*), herbeieilen, um mitzutheilen, dass er in Besorgniss um seinen Vater den Priester beauftragt habe, das Geschick des Herakles zu erforschen. Die Erzählung des Hyllos geschieht anfangs in einfach recitativischer Weise am Clavier; nur bei den Worten des Priesters:

»Ich fühl', ich fühl' den Gott, er spricht aus mir!
Vor meinem Aug' enthüllt die Zukunft sich:
Ich seh' den Helden todt dahingestreckt;
Es steigt die Flamm' auf Oeta's mächt'gem Haupt empor.«

fallen die Instrumente (*Pomposo*, 4/4-Takt, *C-dur*) ein und begleiten dieselben in volltönenden Accorden und Läufern. — Schrecken und Verzweiflung bemächtigen sich der Dejanira. Hyllos sucht sie indess zu trösten, indem er ihr verspricht hinauszuziehen und den Vater aufzusuchen. In einer ausdrucksvollen Arie (*Andante larghetto*, 3/4-Takt, *G-moll*) »Wo im rauhen Nord die Fluth« betheuert er, dass weder Hitze noch Kälte, noch sonstige Beschwerden hierbei seinem Muth und seiner Kühnheit Eintrag thun könnten. Der Chor fällt ein ihn in seinen Vorsätzen bestärkend:

»O Sohn voll Kindespflicht! o tapfre Glut!
Geh junger Held, prüf deinen Muth!
Ruhm wird und Preis dich zieren,
Ein milder Gott dich führen!«

Das Werk zählt im Vergleich mit den meisten anderen Händel'schen Oratorien nur wenige Chöre; im ersten Act sind ihrer drei enthalten, eben so viel im zweiten, und im dritten nur zwei; aber diese Chöre sind alle bedeutungsvoll und in

*) Ich führe hier auch einige von denjenigen Stücken an, welche in der von der Hochschule veranstalteten Aufführung nicht gesungen worden sind, so z. B. die hier genannte Arie des Lichas, welche mit den Worten beginnt: »Nicht länger mehr zürn' unversöhnt, bewahr' o Zeus den starken Hort«; denn auch diese gestrichenen Stücke sind wichtige und schöne Bestandtheile des Werkes, und es liegt in der Natur der Sache, dass die fortzulassenden Nummern nicht immer dieselben zu sein brauchen. So hat z. B. inzwischen am Montag den 14. December eine Wiederholung der Aufführung unter Joachim's Leitung stattgefunden, in welcher jene Arie des Lichas einen Platz gefunden hat, in Folge dessen man sich aber genöthigt sah, die Arie des Herakles »Mein Name wird in allen Zeiten« und einige andere Nummern zu streichen.

ihrer Stimmung charakteristisch verschieden. In diesem ersten Chor, zu dessen Betrachtung wir jetzt angelangt sind, setzen die Stimmen begleitet von allen Instrumenten ohne Ritornell ein (*Largo*, $^3/_4$-Takt, *C-moll*), meistens im gleichen Contrapunkt (*nota contra notam*) einhergehend, und nur hin und wieder weichen die Instrumente von der Bewegung der Stimmen, Achtelschläge angebend, davon ab. Bei den Worten »Ruhm wird und Preis dich zieren« tritt der $^4/_4$-Takt und ein schnelleres Tempo (*Andante*) ein. Nachdem diese Worte anfangs ebenfalls im gleichen Contrapunkt durchgesungen sind, werden sie ferner fugirt behandelt. Von ausserordentlich schöner Wirkung ist dann der Eintritt eines zweiten Themas in langsameren Noten »Ein milder Gott dich führen«, welches dann im weiteren Verlaufe mit dem ersteren lebhafteren Thema als Doppelfuge verarbeitet wird. Die ersten Worte »O Sohn voll Kindespflicht« schliessen dann im *Largo* $^3/_4$-Takt das Stück in *C-moll* wirksam ab. Die Instrumentation ist wie meist bei Händel einfach und den Singstimmen sich unterordnend: ausser den Streichinstrumenten sehen wir Oboen und Fagotte angewandt: wirkungsvoll ist die bei den Worten »Ruhm wird und Preis dich zieren« hinzukommende Trompete, obgleich sie nirgends selbständig auftritt, sondern nur die erste Violine, beziehungsweise den Sopran im Einklange verstärkt.

Noch ehe Hyllos abreist, wird durch Lichas die nahe Rückkunft des Herakles angekündigt. Dejanira athmet neu auf: »Frohe Kunde, lieblich wie Morgenroth« u. s. w. Und in der Arie (*Allegro*, $^4/_4$-Takt, *A-dur*) »Hinweg, o Gram, hinweg, o Qual!« giebt sie sich ganz der Hoffnung und Freude hin den Geliebten nach kurzer Frist an ihr Herz drücken zu können. Bewunderungswürdig ist bei Händel, wie er hier mit den einfachsten Mitteln den Ton wonnevoller Freude zu treffen weiss. Das Stück ist ausser dem Basse nur von den im Einklange einhergehenden Violinen begleitet. Aber die Bewegung des Gesanges, sowie dieser einfachen, natürlich durch das Clavier unterstützten Begleitung reisst den Zuhörer unwillkürlich zur innigsten Theilnahme mit sich fort. In einem kurzen Recitativ theilt Lichas der Dejanira und dem Hyllos mit, dass ein Zug gefangener Krieger, unter ihnen die Iole den Sieger begleite; auch er stimmt in die Freude der Dejanira ein mit der Arie (*Allegro ma non troppo*, $^3/_8$-Takt, *F-dur*) »Die lächelnde Stunde bringt das Glück«. Ein vom Chor gesungenes streng über drei Themen gearbeitetes Stück, dessen deutsche Worte:

»Verzage nicht, auch nicht in höchster Noth,
Ein Gott entreisst dich auch dem nahen Tod«

allerdings den Sinn des englischen Originales:

»Let none despair, relief may come though late,
and heav'n can snatch us from the verge of fate«

nicht genau wiedergeben, wodurch dasselbe für die Situation unverständlich erscheint, schliesst die Scene in befriedigender Weise ab. Es ist wohl unzweifelhaft, dass der Chor diese Worte an die Dejanira richtet, welche nach dem Textbuch schon vor der Arie des Lichas die Scene verlassen hat.

Der Schauplatz verwandelt sich, die folgende Scene spielt vor dem königlichen Palast des Herakles. Die gefangenen Oechalier treten auf, unter ihnen, wie schon oben gesagt, Iole. Von tief ergreifendem Ausdruck ist die Klage, die sie um die verlorene Freiheit (Arie, *Larghetto andante*, $^3/_4$-Takt, *B-dur*, »O Freiheit du, des Himmels Glanz«) anstimmt. »Doch horch, der Sieger naht« fährt sie recitativisch fort, und ein glanzvoller Marsch (*D-dur*, $^4/_4$-Takt) ertönt und kündet die Ankunft des Herakles an. Bei seinem Auftreten verspricht er der Iole die Freiheit, welche sich trotz dieser Zusage nicht über den Tod ihres Vaters trösten kann. »Vergieb, o edler Sieger«, antwortet sie, »wenn mein Gram um meinen Vater, Vaterland und Freunde sich frei ergiesst«. Von ausserordentlicher Schönheit und überwältigendem Ausdruck ist die Arie (*Larghetto*, $^4/_4$-Takt, *C-moll*) »Mein Vater, weh! mich dünkt ich seh, es schlägt dein Schwert ihn tödtlich wund«. Iole verlässt darauf die Scene. Herakles betheuert den Trachiniern, dass er nun vom Kriege abstehen und sein künftiges Leben ganz dem häuslichen Glücke und seiner treuen Dejanira widmen wolle. Charakteristisch, wenn auch weniger tief im Ausdruck, ist die hierauf bezügliche Arie (*Allegro*, $^6/_4$-Takt, *B-dur*) »Der Gott der Schlacht legt ab die blutige Wehr«, worauf das versammelte Volk seine Freude durch einen lebhaften Tanzchor (*Allegro*, $^4/_4$-Takt, *D-dur*) »Krönt den Tag mit Festesglanz« ausspricht. Dieser thatsächlich »Wonne athmende« Jubelgesang, höchst eigenthümlich in seiner Anlage, so z. B. durch die mehrfach wiederkehrenden zweistimmigen Sechzehntel-Passagen, in denen Alt und Sopran in Octaven, und Tenor und Bass im Einklange singen, ferner durch den überaus reizenden Einsatz der Tenor- und Altstimmen auf *D-moll* bei den Worten »Stellt den Reihen, schlingt den Kranz«, ist eins jener Händel'schen Meisterstücke, deren Wirkung sich Niemand entziehen kann, und diese Wirkung war in der in Rede stehenden Aufführung eine so grosse, dass das Stück allgemein *da capo* verlangt wurde. — Dies ist der musikalische Inhalt des ersten Actes.

Es würde hier zu weit führen, auch die folgenden Stücke alle einzeln aufzuzählen. In dem jetzt folgenden zweiten Acte, welcher uns einmal die Eifersucht der Dejanira und dann die Liebe des Hyllos zur Iole schildert, möchten wir den Leser besonders auf die drei in ihm vorkommenden Chöre aufmerksam machen. Von grosser Wirkung ist der erste derselben (*Largo*, $^3/_4$-Takt, *E-moll*) »Eifersucht«, welcher durch ein längeres Ritornell, von den Streichinstrumenten im *unisono* gespielt, eingeleitet wird, worauf die Stimmen zunächst im gleichen Contrapunkt, mehr ausrufend einfallen: »Eifersucht, o Höllenfluch!« und dann in einem die Tonleiter aufsteigenden Thema »Folter der gequälten Brust« nach einander einsetzend in mächtigen Harmonien anschwellen. Nach einem sich leichter (*andante*) bewegenden Mittelsatz, »Schatten leicht wie Luft zerstreut« ertönen dann zum Schlusse des Stückes die Anfangsworte »Eifersucht, o Höllenfluch, Folter der gequälten Brust« noch einmal im ersten breiteren Tempo. Nachdem Hyllos der Iole seine Liebe gestanden, allerdings ohne von ihrer Seite Erwiederung zu finden, fällt der Chor mit einem nicht minder charakteristischen Gesange ein, (*Andante*, $^4/_4$-Takt, *D-moll*), »Holder Gott der Liebesgluth«, in welchem die im Accompagnement unablässig einherschreitenden Achtel-Triolen gleichsam die ruhelose Leidenschaft verschmähter Liebe zu schildern scheinen. — Die hierauf folgende Scene zwischen der Dejanira und dem Herakles verletzt das antike Gepräge in auffallender Weise und ist dem Text nach höchst unerquicklich. Dejanira macht ihrem Gatten den ganz unbegründeten Vorwurf der Treulosigkeit, den er mit prahlenden Worten zurückweist (Arie, *Allegro*, $^4/_4$-Takt, *C-dur*):

»Mein Name wird in allen Zeiten
Hell im Glanz der Ehren stehn.
Ruhm werden sich und Preis bereiten,
Die des Alkiden Pfade gehn.«

worauf die Gattin keineswegs beruhigt wird, sondern im Gegentheil in voller Leidenschaft antwortet (Arie, *Andante*, $^4/_4$-Takt, *B-dur*):

»Leg' ab die Keul' und Löwenhaut
Und flieh vom Kampf zum Weiberland!
Für den blinkenden Speer und Schild
Nimm Rocken und Spindel du zur Hand.«

Auch die Musik dieser Scene ist weniger bedeutend, als wir es sonst bei Händel gewohnt sind, und wenn auch die *C dur*-Arie des Herakles ein trefflich ausgearbeitetes Musikstück ist, so berührt doch der prahlerische Ausdruck derselben unangenehm, der durch die eigenthümliche Verwendung der Oboen und Fagotte noch erhöht wird. Hier wäre es am besten gewesen,

nicht allein, wie es geschehen ist, die Arie der Dejanira, sondern die ganze Scene zu streichen. Die Eifersucht der Dejanira kennt der Zuhörer schon aus dem Anfang des Actes, und das noch etwa Fehlende wird durch die nun folgende Scene ergänzt, in welcher Dejanira, allein auftretend, sich entschliesst, das Nessos-Gewand in den Tempel zu schicken. Ja, wir möchten sogar behaupten, dass durch die Weglassung jener Scene die Worte des trefflichen Schlusschores des zweiten Actes

»Lieb' und Eintracht, Hand in Hand,
Schlinget neu der Treue Band,
Und mit jungem Glücke krönt
Das Paar, das Friede neu versöhnt,«

nur an Wahrscheinlichkeit gewinnen.

Der dritte Act bringt die Entscheidung. Hier ist zunächst die instrumentale Einleitung abwechselnd *Largo* und *Furioso*, $^4/_4$-Takt, *A-moll*, die unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, und welche uns auf die später folgende Schmerzensscene im Tempel vorbereiten soll. Nachdem Lichas das Schicksal des Helden kund gethan hat, fällt der Chor trauernd ein (*Andante larghetto*, $^3/_4$-Takt, *G-dur*): »Nicht mehr schützt dein Arm hinfort vor der Tyrannen Zwang und Mord«. Es ist dies ein durch seinen tiefen Ausdruck und auch durch seine Modulation höchst eigenthümliches Stück. Dieser Chor fand in der Aufführung erst nach der jetzt folgenden Tempel-Scene eine Stelle, was auch dem Sinne nach ganz gut geht. In dieser Scene werden uns in einem längeren theils recitativisch, theils arios gehaltenen Gesange des Herakles (*Concitato*, $^4/_4$-Takt, *Es-dur*: »O Zeus, welch Land ist dieses?«) die furchtbaren Schmerzen desselben, die er in Folge des Nessos-Gewandes auszustehen hat, geschildert. Die lebhafte Begleitung der bewegenden Instrumente, namentlich die Zweiunddreissigstheil-Bewegung in den Geigen geben uns ein erschütterndes Bild von den entsetzlichen Qualen der Fiebergluth, während der Held seine Klagen erschallen lässt: »O Pein, o Pein, deß' euers Glut verzehrt mich« u. s. w. — Von derselben bewältigenden dramatischen Wirkung sind die Gesänge der Dejanira, welche, nachdem sie die Folgen ihrer unbedachten That erfahren, von Reue und Verzweiflung getrieben wird: »Wo flieh ich hin? wo berg' ich dieses Haupt?«, bis sie endlich durch den Spruch des Priesters Tröstung und Ruhe wiederfindet. Ein herrlicher Schlusschor (*Allegro ma non troppo*, $^3/_4$-Takt, *F-dur*), ein Lied des Ruhmes für den Helden und des Preises für die Götter, welche ihn in den Kreis des Olympos aufgenommen haben, schliesst das Werk beruhigend und erhebend ab. — Ueber die Ausführung des Werkes durch die Königliche Hochschule soll in der nächsten Nummer Bericht erstattet werden.

(Schluss folgt.)

Ein Brief Beethoven's.

Herr N. Simrock in Berlin, der Inhaber des bekannten Musikverlags, besitzt eine grosse Anzahl von Briefen, welche Beethoven an seinen Grossvater Nikolaus Simrock und später an seinen Vater gerichtet hat. Aus dieser Sammlung hat Herr N. Simrock den folgenden zum Abdruck in der »Gegenwart« zur Verfügung gestellt.

Wien, den 2. August 1794.

Lieber Simrock!

Ich verdiente ein bischen von ihnen ausgezankt zu werden, weil ich Ihnen so lange Ihre *Variationen* zurückgehalten habe, aber ich lüge wahrlich nicht, wenn ich Ihnen sage, dass ich verhindert war, durch überhäufte Geschäfte selbe so bald zu corrigiren. Was daran fehlt, werden sie selbst finden; übrigens muss ich Ihnen Glück wünschen in Ansehung Ihres Stichs, der schön, deutlich und lesbar ist, wahrhaftig, wenn Sie so fortfahren, so werden Sie noch das Oberhaupt im Stechen werden, versteht sich — im Notenstechen.

Ich versprach Ihnen im vorigen Briefe etwas von mir zu schicken, und Sie legten das als *Cavalier*-Sprache aus, woher hab ich dann dieses *praedicat* verdient? — pfui, wer würde in unseren demokratischen Zeiten noch so eine Sprache annehmen; um mich Ihres gegebenen *praedicats* verlustig zu machen, sollen Sie, sobald ich die grosse *Revue* an meinen *Compositionen* vorgenommen habe, was jetzt bald geschieht, etwas haben, was Sie gewiss stechen werden. Wegen einem *Commissonaire* habe ich mich auch umgesehen, und einen recht braven tüchtigen Mann dazu gefunden. Sein Name ist Traeg. Sie haben jetzt nichts zu thuen, als an ihn oder mich zu schreiben, was für Bedingungen Sie eingehen wollen. Er verlangt von Ihnen das Drittel *rabate*. Der Teufel verstehe sich auf eine Handeley — Hier ist es sehr heiss; die Wiener sind bange, sie werden bald kein gefrorenes mehr haben können, da der Winter so wenig kalt war, so ist das Eiss rar. Hier hat man verschiedene Leute von Bedeutung eingezogen, man sagt es hätte eine *Revolution* ausbrechen sollen — aber ich glaube, so lange der Oesterreicher noch braun's Bier und Würstel hat, revoltirt er nicht. Es heisst, die Thore zu den Vorstädten sollen nachts um 10 Uhr gesperrt werden. Die Soldaten haben scharf geladen. Man darf nicht zu laut sprechen hier, sonst giebt die Polizei einem Quartier.

Sind Ihre Töchter schon gross, erziehen Sie mir eine zur Braut, denn wenn ich ungeheirathet in Bonn bin bleibe ich gewiss nicht lange da; — Sie müssen doch auch jetzt in Angst leben! —

Was macht der gute *Ries*, ich will ihm nächstens schreiben, er kann nicht anders als unvortheilhaft denken von mir, aber das verfluchte schreiben, dass ich mich darin nicht ändern kann. — Haben Sie schon meine Partie aufgeführt. Schreiben Sie mir zuweilen.

Ihr Beethoven.

Wenn Sie mir doch auch von den ersten *Variationen* einige Ex. schickten.

Neuer Pariser Opern-Bericht.

(Nach Lagenevais.)

(Inhalt: *Meyerbeer's komische Opern. Die Wallfahrt nach Ploërmel. Die Darstellerinnen der Dinorah. Mlle. Patti. Mlle. Cabel. Mlle. Dalti. Die Wiederaufführung von „Robert der Teufel“. Vorbereitungen zur Eröffnung des neuen Opernhauses. Die decorativen Gemälde des Herrn Baudry in demselben.*)

(Fortsetzung aus Nr. 49.)

Meyerbeer besass einen Dämon, der nicht von ihm wich und ihn bis zu seiner letzten Stunde quälte; wir gedenken seines Strebens, die Einbildungskraft zu packen, sowie unablässig und allenthalben die Neugierde rege zu machen. Nicht zufrieden damit, grossartige Situationen herbeizuführen, drängte es ihn, tausend pikante Details, tausenderlei Zugaben zu erfinden, die nach seiner Idee mehr noch als seine Musik den Erfolg entscheiden sollten. Wir wollen nicht untersuchen, bis zu welchem Punkte diese Raffinements zum Erfolge einstmals beigetragen haben, aber das wissen wir, dass gerade sie gegenwärtig die hinfällige Partie seiner Werke ausmachen. Um bei der »Wallfahrt« zu bleiben, so sind die Ingredienzien, aus denen diese Mixtur zusammengesetzt ist, von einem unglaublichen Luxus; die Gestalt der Dinorah, einer armen Wahnsinnigen, die erst bei der Entwickelung ein Strahl des Verstandes erleuchtet, scheint eigens hingestellt zu sein, um andere Extravaganzen zu motiviren; eine Ziege, die über die Brücke des Wildbaches mit ihrem Silberglöckchen hin- und herläuft,

dessen pittoreskes Geklingel im Orchester wiederhallt; jene choregraphischen Vocalisten, wobei das elektrische Licht wie ein unterhaltendes Zauberspiel die Ziereréien der Prima Donna hervorhebt; endlich jenes eigenthümliche episodische Personal, wandernde Jäger, Hirten und Hirtinnen in den Ferien, Schnitter in der Stube, welche einer Sammlung Schubert'scher Lieder entnommen zu sein scheinen. Meyerbeer, entschlossen sich ganz seinen Phantasien hinzugeben, war damals klüglich Scribe aus dem Wege gegangen. Sicherlich hätte sein regelmässiger Mitarbeiter solche Schnurrpfeifereien nicht zugelassen. Obwohl stets bereit, sich nach den Anforderungen des grossen Musikers zu richten, bestand Scribe dennoch immerhin auf seinen Rechten; wenn er auch für Augenblicke bis an die Grenze des Abgeschmackten ging, so wollte er sie doch nicht überschreiten. Der Meister wusste das; er wählte sich deshalb bequemere Librettisten, die sich an keine Präcedenzien halten konnten und nur allzu glücklich sich schätzten, unter seinem Dictate ein Scenarium zu schreiben.

Wir können uns daher nicht wundern, dass die »Wallfahrt nach Ploërmel« einen so schweren Stand hat, sich in der Opéra-Comique zu naturalisiren. Dieser kräftigen Pflanze von so üppigem Wuchse ist jener leichte Boden nicht zuträglich; das hindert aber nicht, die Partitur für ein Meisterwerk zu erklären. So oft man sie aufführen wird, strömen die Liebhaber herbei, und wir hören die lebhaftesten Discussionen ausnahmslos zum Ruhme Meyerbeer's wieder neu aufleben: aber dabei handelt es sich nur um eine besondere Zuhörerschaft: jenes Publikum im grossen Ganzen wird sich stets ablehnend verhalten, und wenn man ihm die Schönheiten dieser Musik anrühmt, so wird es uns sagen, dass diese Schönheiten zu einer Gattung gehören, die über sein Verständniss hinausgehen, dass für sie der rechte Platz in der grossen Oper ist, die Opéra-Comique aber ein weniger substanziöses und minder reichliches Regime verlangt, und dass — man sage, was man will — auf dieser reizenden Bühne stets die Opern von Boieldieu gleich dem Kaffee, dem Champagner und dem französischen Esprit es sind, welche aller Weissagungen ungeachtet dort nie verschwinden werden. Wir befürchten fast, dass die gegenwärtige Administration bald zu bedauern haben wird, dieser Ansicht, welche sicherlich viel für sich hat, nicht gehuldigt zu haben: mag es auch den Sévigné gut anstehen, sich gegen Racine auszusprechen, ein Theater-Director darf sich nicht solchen vorgefassten Meinungen hingeben.

Als Herr Du Loile zur Opéra-Comique kam, war bereits sein Schlachtplan entworfen. Er hatte sich vorgenommen, die alten Hausgötter zu verjagen, und er hat Wort gehalten. Anstatt ein Repertoir zu schonen und zu cultiviren, das neben dem der Comédie-Française einem Director das schönste Feld zur Ausbeutung gewährt, hat er es verschleudert und zerstört, indem er seine ganze Vorliebe den im Stile der grossen Oper geschriebenen Werken zuwandte. »Romeo und Julie« aufzuführen, die »Wallfahrt nach Ploërmel« wieder hervorzusuchen, dagegen war an sich nichts einzuwenden, nichts was in der Tradition der Bühne begründet gewesen wäre, auf welcher einst »Medea« oder »Der Wasserträger« von Cherubini und »Joseph« von Méhul mit dem »Kalifen von Bagdad«, »das Haus zu verkaufen« und mit »l'Irato« abgewechselt haben. Was wir tadeln, das ist das System: man musste erweitern, statt auszuschliessen. Wer möchte es Herrn Loile zum Vorwurfe machen, dass er die grossartige Musik liebt? Wenn er uns in Paris das Requiem von Verdi zu Gehör gebracht hat, so danken wir es seinem Geschmacke und seiner künstlerischen Initiative. Man bedauert bei ihm vorzugsweise, dass der Kunstliebhaber, der Dilettant den Director auf eine falsche Fährte drängt. Diese Wiederaufführung der »Wallfahrt nach Ploërmel« macht den Eindruck, ebenfalls ein Gegenstand der Liebhaberei zu sein, und wir denken, dass das Theater dabei mehr Ehre als Geld verdienen wird. Die Vorstellung nimmt ihren Verlauf ohne besonderen Eclat, aber auch ohne irgend welchen Anstand. Die Chöre gehen gut und exact; die Ouvertüre wird sehr tüchtig wiedergegeben, man merkt das Studium und damit im Zusammenhange die nüancirende, allenthalben aufgewendete Sorgfalt. Die religiöse Hymne, welche in den letzten Takten mit allgewaltigem Tonaufwande hervorgehoben und von den Fanfaren der Blechinstrumente begleitet wird, macht die Wirkung einer Explosion. Beethoven hat sicherlich ausgezeichnet schöne Ouvertüren geschrieben, aber als symphonisches Gemälde, als Stück *sui generis* bleibt die Einleitung zur »Wallfahrt nach Ploërmel« immerhin ein Meisterwerk für sich. Die Rolle des Hoël, welche früher Herr Faure darstellte, hat gegenwärtig Herrn Bouhy zum Interpreten. Man möchte fast behaupten, dass sich dadurch nichts geändert habe, denn die beiden Sänger könnten kaum ähnlicher sein: dieselbe reichhaltige und phrasirte Periode, dieselbe weiche ebenso bereitwillig dem *spianato* als dem dramatischen Ausdrucke sich fügende Stimme! Deshalb durfte man auch hinsichtlich der Arie im ersten Acte wenig auf ihn zählen, da diese eine grosse Bravour des Organes und Ausdruckes fordert. Auch Herr Faure, wie man sich dessen entsinnen wird, brillirte hierbei nur durch schwachen Glanz, indem er alle seine Kraft auf das köstliche Cantabile verwendete und die erschütternden Schönheiten, die ihm unzugänglich waren, vernachlässigte. Zum Ersatz dafür excellirt Herr Bouhy in der Wiedergabe der Romanze im dritten Acte, die er mit bezauberndem Ausdrucke und Pathos vorträgt. Wir haben diese Romanze, ein Wunder von Melodie und zarter Empfindung, gewissermaassen unter unseren Augen entstehen sehen: es handelte sich darum, sie für eine andere einzulegen, welche den Beifall des Sängers nicht zu erringen vermocht hatte, und Meyerbeer schrieb sie während des Verlaufes der Proben, wie er mehrere Jahre zuvor unter ähnlichen Umständen das unsterbliche Duo zwischen Valentine und Raoul in den »Hugenotten« geschrieben, das ebenfalls von einem Abende bis zum anderen Morgen als Erguss der Inspiration und wie auf einen Wurf zur Welt gekommen ist.

Haben Sie die Patti in der Rolle der Dinorah gehört? Sie giebt dieselbe als mittelmässige Darstellerin und ohne eine Idee von charakteristischer Intention. Die Patti ist und wird stets nichts anderes sein als eine Kehle. Ihre Bewegungen sind eckig, unbeholfen und incorrect; ihre Physiognomie ist verschwommen und fremdartig, ihr Auftreten ungeschickt, und es ist immer dieselbe Mode-Journal-Persönlichkeit, welche sie darstellt; aber welch ein Triller und welche Orgelpunkte, wenn das Stündlein der Virtuosität geschlagen hat. Im »Nordstern« concertirte die Flöte mit der weiblichen Stimme; in der »Wallfahrt nach Ploërmel« haben wir es mit der Sackpfeife zu thun, oder vielmehr mit der Clarinette, welche die Sackpfeife nachmacht, und dieser kindische Wettkampf verlängert sich bis in das Unendliche: Rouladen über Rouladen, Echo über Echo. Die Clarinette im Orchester macht die brillantesten Passagen voraus, und die Sängerin antwortet auf diese Neckerei mit den extravagantesten Vocalisen. Welche Cadenzen, Staccati, Fiorituren! und dabei bedenke man, dass es ein so grosser Meister ist, der es sich zur Aufgabe macht, auf solche Art Perlen anzufädeln! Mme. Cabel, welche im Jahre 1859 an der komischen Oper florirte, gehörte zur Familie seltener Vögel dieser Art, und Meyerbeer, der auf neue Experimente erpichteste Mann von Genie, liess sich von der Versuchung hinreissen, für dieses Gezwitscher zu schreiben. Mdme. Cabel war es, welche die »Wallfahrt nach Ploërmel« veranlasste, und von allen Dinorah's, welche wir kennen, war sie die beste. Die einzige Mdme. Cabel besass die Schule des Meisters, der sie sorgfältigst dressirt, stilisirt und abgerichtet hat. Keine wusste wie

sie das »Wiegenlied« in der Introduction und den berühmten »Schattentanz« zu singen, auch lagen diese musikalischen Künsteleien ganz in ihrem Naturell; sie spielte die Rolle vollkommen, ein Umstand, den die meisten reisenden Sängerinnen hintansetzen, die nur gewohnt sind, uns mit ihren ewigen Concert-Ritornellen zu regaliren. Nach so berühmten Beispielen ist noch ein sehr bescheidener Name anzuführen, nämlich der der Mlle. Zina Dalti, der gegenwärtigen Dinorah. Mlle. Dalti debutirte vor einigen Jahren in einer unbedeutenden Oper von Herrn *Jules Cohen*, »Dea« betitelt, welche ebenso wie die Sängerin selbst alsbald vom Zettel verschwand. Nun kommt sie wieder, immer noch hübsch, aber mit einer schlecht angesetzten, mäckernden Stimme; der Klang hat jedoch noch Ausdruck und eine gewisse Kühnheit, weshalb auch das Publikum ihre Forcetouren beklatscht, welche es für gelungen hält, da sich alle Vocalisen ähneln: denn zwischen den guten und den schlechten bestehen Unterschiede, über welche sich das Publikum keine Rechenschaft zu geben im Stande ist, daher es immer fast nur die Kühnheit belohnt. Der einigermaassen tragischen und etwas ins Schwarze spielenden Gestalt des Geliebten der Dinorah stellte Meyerbeer die des Correntin gegenüber, dieses Raimbault des ländlichen Robert der Teufel. Die Lazzi des Schalmeienspielers, ohne gerade neu zu sein, ergötzten die Gallerie durch die komische Kraft des Herrn Sainte-Foy, für welchen gegenwärtig Herr Lherie eintritt. Die Rolle hat dadurch theils gewonnen, theils verloren. In der dramatischen Wirkung ist sie vielleicht weniger komisch, allein dem musikalischen Ensemble erscheint diese Stimme eines stets ausdrucksvollen Tenors mehr zusagend. Auch werden dadurch unpassende Abschweifungen beseitigt. So lange Herr Sainte-Foy die Rolle des Correntin gab, wurden wir jeden Augenblick an den Pächter Dickson in der »Weissen Dame« erinnert. Bei Herrn Lherie wird einem wenigstens diese Widerlichkeit erspart, und man kann das schöne Trio am Schlusse des ersten Actes anhören, ohne gegen seinen Willen durch die Aehnlichkeit der Situation zu Reminiscenzen gedrängt zu werden. Alles in Allem wagen wir doch nicht zu behaupten, dass diese Vorführung der »Wallfahrt nach Ploërmel« eine sehr ausgezeichnete sei; aber wie sie nun einmal ist, kann man sich damit begnügen, denn sie führt uns das Werk des Meisters vor: diese erfolgreiche Anstrengung eines suchenden und sich abquälenden Genies, das wenn es auch nicht reussirt, uns immerhin ergreift und interessirt. Auch ein in unseren Tagen allzusehr in Vergessenheit gerathener grosser Maler, Leopold Robert, hat es versucht, das Genre zur Höhe des historischen Gemäldes emporzuheben. Meyerbeer's beide komischen Opern beruhen auf demselben Streben, und wir finden im »Nordstern«, wie in der »Wallfahrt nach Ploërmel« dieselben Spuren einer höheren Aesthetik, von welcher zu einer anderen Zeit und in einer anderen Kunstsphäre der Schöpfer der »Schnitter« und der »Abfahrt zum Fischfang« beseelt war.

Was soll man nun von der Aufführung des »Robert der Teufel« sagen, welche neulich in der grossen Oper stattgefunden hat? Das Werk ist geradezu unkenntlich, und man glaubt eine Parodie zu hören. Kein Zeitmaass wird eingehalten, Jedes dehnt und macht sichs bequem; das Eine singt zu hoch, das Andere zu tief, das Orchester merkt nicht auf den Takt, der Chor versäumt seine Eintritte, die fremdartigsten Intonationen durchschwirren die Luft. Das Publikum, das hierüber ungehalten sein dürfte, begnügt sich zu lachen, indem ihm dieses fortlaufende Feuerwerk von falschen Noten, Uebertreibungen und geschmacklosen Verzierungen unterhaltend zu sein scheint. Herr Sylva unterliegt der Last der Rolle, die ihn zermalmt. Seine ganz der Mittellage angehörende Stimme versagt bei den hohen Tönen, die die meisten Stücke herausheben sollen, den Anschlag, und wir sehen ihn mit schwerem pomphaftem Schritte sich herumschleppen. Er ändert alle Figuren, vermehrt damit in dreister Weise die Varianten, verlangsamt und entstellt diese Musik, um sie seiner Stimmlage gerecht zu machen, indem er unaufhörlich mit der ganzen Fülle seines Organs singt. Immerhin muss man ihm aber doch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, anzuerkennen, dass er sich seiner Aufgabe annimmt, während die übrigen sich nicht um die Darstellung kümmern; so zeigt uns z. B. Mlle. Belval nur Gleichgültigkeit und Kälte; man merkt deutlich, dass die Sorgen der Prinzessin Isabella nicht im Mindesten ihre unerschütterliche Seelenruhe zu trüben im Stande sind. In dem grossen tragischen Duo des vierten Actes mit Robert lässt sie sich zwar herbei, dem Tenor die gebührenden Antworten zu geben, aber ihre zerstreuten Blicke sagen uns, dass ihre Gedanken ganz anderswo verweilen. Wenn dann die »Gnaden-Arie« beginnt, kniet sie mit grosser Vorsicht nieder, setzt die Stimme an, lässt den Ton anschwellen und abnehmen, rundet die Phrase ab, alles ganz ordentlich und anständig, aber ohne einen Funken von Aufregung oder innerer Bewegung. Herr Vergnet, der als Raimbault debutirte, ist eine Berühmtheit des Conservatoriums. Auf der Bühne fällt sein Werth stark ab; die Stimme ist solid, geschmeidig und in der Mittellage ausgezeichnet, allein die hohen Töne kommen nicht gut heraus, daher seine fortwährende Anstrengung, als ob die Stärke der Stimme die einzige an den Tag zu legende Eigenschaft sei. Es ist zu bedauern, dass Herr Vergnet darauf beschränkt werden muss, die zweiten Charakterrollen zu singen, denn seine Mittel würden für einen ersten Tenor ausreichen; unglücklicher Weise aber hindert ihn das Linkische seines Spiels, verbunden mit einer ganz mönchischen Physiognomie, sich zu dem Range eines Helden emporzuschwingen. Vom Stile brauchen wir nicht zu sprechen: er ist eben ein guter junger Mensch, kaum der Schule entlaufen, der sich spreizt und ziert und mit sich selbst zufrieden voll unüberwindlicher Zuversicht einem die geschmacklosesten Passagen ins Gesicht schleudert.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Breslau.** (Schluss.) [Singakademie.] Am 22. Nov., dem sogenannten Todtensonntage, fand zum Gedächtniss der Verstorbenen eine Aufführung am Clavier im Musiksaale der Universität seitens der Singakademie statt. Der nicht grosse Zuhörerraum gestattet nur einem sehr kleinen Theile des Publikums den Zutritt zu diesen Aufführungen, da der grössere Theil des Auditoriums aus geladenen Gästen besteht. Dieser halb private Charakter macht es möglich, dass sich an den Sologesängen mitunter Kräfte aus der Zahl der Akademiemitglieder betheiligen, die, indem sie sich erst an das Singen vor einem grösseren Zuhörerkreise gewöhnen müssen, nachsichtig beurtheilt sein wollen. Das war diesmal der Fall bei der Sängerin, welche die Arie: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« aus *Händel's* Messias vortrug, während die übrigen Solisten auch strengeren Anforderungen vollkommen entsprachen. Die Aufführung wurde eingeleitet und geschlossen durch zwei ohne Begleitung gesungene Choräle in *S. Bach*'scher Bearbeitung: »Wenn ich einmal soll scheiden« und »Ach Herr, lass dein lieb' Engelein«. Als zweite Nummer wurde die Motette von *J. Gallus*: »Ecce quomodo moritur justus«, ebenfalls a capella gesungen. Darauf folgte *S. Bach's* Cantate: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«. Auffallend war bei letzterer, dass das Basssolo: »Heute wirst du mit mir im Paradiese sein« von einem Tenoristen gesungen wurde. Wie ich nachträglich erfuhr, war für die einen Umfang von *G* bis eingestrichen *f* erfordernde und viel in hoher Lage sich bewegende Partie augenblicklich kein Bassist disponibel. Natürlich mussten die tieferen Stellen für den Tenor abgeändert werden. Der Begleitung der Cantate, die Herr Dr. Schäffer ausführte, lag, so viel ich bei nachträglicher Vergleichung entnehmen konnte, der von R. Franz bearbeitete Clavierauszug zu Grunde. Als fünfte Nummer waren drei Abschnitte aus *Mendelssohn's* »Paulus« gewählt, nämlich: Chor »Der Herr wird die Thränen abwischen«, Choral »Dir, Herr, dir will ich mich ergeben« und Chor »Siehe, wir preisen selig«. Die unbegleiteten Gesänge wurden vom Chor rein und discret vorgetragen, während in den Fortestellen der Cantate

die Männerstimmen hin und wieder etwas zu stark auftrugen, ein Umstand, der freilich bei der empfindlichen Akustik und der geringen Grösse des Saales im Verhältniss zu der grossen Zahl der Singenden leicht hervortreten kann. Am günstigsten wirkt nun einmal der Gesang der Akademie, deren Mitgliederzahl in erfreulicher Weise in stetem Wachsen begriffen ist, in der Aula Leopoldina. Doch da leider dieser Saal nicht heizbar und auch schwer zu beleuchten ist, so muss auf seine Benutzung im Winter verzichtet werden.

✻ **Leipzig.** Im vierten Euterpeconcert (1. December) gelangten zu Gehör: »Hamlet«, Concert-Ouverture von *Niels W. Gade*; Recitativ und Arie aus dem »Messias« von *G. F. Händel*, vorgetragen von Frl. Marie Fillunger aus Berlin; Symphonie Nr. 2 (C-dur) von *Robert Schumann*; Lieder mit Pianofortebegleitung: a) »Ganymed« von *Fr. Schubert*, b) »An die Nachtigall«, c) »Wehe, so willst du mich wieder, hemmende Fessel« von *J. Brahms*, gleichfalls von Fräul. Fillunger gesungen, — und Erster Satz aus der »Ocean-Symphonie« von *Ant. Rubinstein*. — Donnerstag, den 3. Dec., fand im Saale des Gewandhauses das Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Fonds statt. Man hatte von Instrumentalwerken *Leo Grill's* hier schon einmal gehörte Concert-Ouverture in A-moll, Op. 8 (eine frische, mit gutem musikalischen Geschmack erfundene, schön gearbeitete Composition) und *F. Lachner's* »Ballsuite (beide in Leipzig bei Kistner erschienen) für die Aufführung gewählt. Letztere besteht aus folgenden Sätzen: 1) Introduction und Polonaise, 2) Mazurka, 3) Walzer, 4) Intermezzo, 5) Dreher, 6) Lance. Wir wurden durch dieses neue Opus des von uns wegen seiner grossen musikalischen Meisterschaft hochverehrten Tonsetzers unwillkürlich an *Spohr's* Concertstück »Sonst und Jetzt« Op. 110, sowie an dessen »Historische Symphonie« Op. 116 und ähnliche andere compositorische Experimente erinnert, und müssen gestehen, dass wir auch *Lachner's* »Ballsuite« gegenüber denjenigen Standpunkt nicht zu finden vermochten, von dem aus wir derselben — mit Ausnahme des Intermezzo und etwa des letzten »Lance« überschriebenen Satzes — einen eigentlichen Kunstwerth zuzusprechen im Stande wären. Die meisten Nummern lassen bei all ihrer Charakteristik jenes musikalische Parfüm vermissen, welches dem Tanze — dem gewöhnlichen, wie dem künstlerisch intentionirten — erst den rechten sinnlichen Reiz verleiht, denn in einigen kommen zuweilen recht hausbackene Melodien vor (so z. B. gleich in der Polonaise), — und was Lachner seinen Tänzen durch besondere rhythmische und thematische Finessen an Höhermusikalischem zu geben beabsichtigt, das nimmt er ihnen wieder an bestrickender Anmuth; er erfasst das Gewand der Grazie, während ihm ihre Seele entflieht. Sollen wir in einem Concertsaale, welcher das *res severa* etc. als empfehlende Devise an seiner Stirn trägt, einmal mit Tänzen regalirt werden, so möchten wir *R. Volkmann's* kürzer und zierlicher gefassten F dur-Suite für Streichorchester Op. 63 den Vorzug geben. Mehr Sympathie, als Lachner's Ballsuite, vermochten uns dessen Terzette für drei Frauenstimmen und Orchester: »Mondscheinnacht« und »Libellentanz« (nach Dichtungen von Hoffmann von Fallersleben) abzugewinnen. Obgleich das erste in seiner textlichen Darlegung etwas breit gedehnt erschien, das letztere dagegen wieder in der Stimmung, ja sogar in den Motiven (so z. B. in den öfters wiederkehrenden Flötengängen) starke Anklänge an Nr. 2 aus Weber's Oberon »Leicht wie Feentritt nur geht« enthält, so sind beide Nummern doch so fein ästhetisch empfunden, dass sie, bei der ganz excellenten Ausführung, welche dieselben durch die Damen: Frau Regan-Schimon, Fräul. Gotzschbach und Redecker erfuhren, ungetheilten Beifall hervorriefen und Nr. 2 »Libellentanz« sogar da capo gesungen werden musste. Ausser diesen, wenn wir so sagen sollen beiden Ensemble-Sololeistungen, hörten wir noch *Beethoven's* Clavier-Concert in C-moll, ferner die Pianofortestücke: a) Barcarole (A-moll) von *Rubinstein*, b) Traumeswirren und c) Toccata Op. 7 von *Schumann*, von Frl. Marie Krebs aus Dresden, königl. sächs. Kammervirtuosin, mit technischer Meisterschaft und poesievoller Auffassung vorgetragen. *tn.*

✻ **Leipzig.** Auch das achte Gewandhausconcert (10. December) machte uns wieder mit einer Novität, einer Rhapsodie für Orchester von *Raff* bekannt. Das kleine Tonstück führt den Titel »Abends« und ist — obgleich gegen den Schluss hin stark in Wagner'sche Harmonik getaucht — seines Wohllautes und stimmungsvollen Wesens halber allen Concertinstituten bestens zu empfehlen. Ausser dieser Rhapsodie gelangten noch *Beethoven's* Coriolan-Ouverture und *Schumann's* D moll-Symphonie zur Aufführung. So präcis auch die ersten beiden Instrumentalwerke gingen, so erfuhr doch Schumann's Symphonie eine ganz besonders feurige Wiedergabe; es war, als hätte sich das Orchester — des langen trockenen Suitentons der letzten Wochen müde — gefreut, nun wieder einmal so recht ins Volle gehen zu können, so schwunghaft und begeistert kam dieselbe zur Darstellung. Als Solist hatte an diesem Abende Herr Kapellmeister Rappoldi, Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin, das Wort allein zu führen. Er spielte: Concert in ungarischer Weise von *J. Joachim*, welches wegen seiner immensen technischen Schwierigkeiten nur selten gehört wird, und spielte es sowohl in technischer wie in musikalischer Beziehung in so überaus anerkennungswerther Art, dass ihm stürmischer Beifall und mehrfacher Hervorruf zu Theil wurde. In dem Vortrage der *Beethoven*'schen Romanze dagegen beeinträchtigte ein geringer Anflug von Geschäftsmässigkeit den reinen Genuss etwas; wir vermissten hier das volle Aufgehen im Geiste des Musikstückes. — Die dritte Kammermusiksoirée am 12. d. M. unter dem Vorsitz des Herrn Concertmeister Röntgen bot uns: Quartett für Streichinstrumente (Nr. 1, Es-dur) von *Cherubini*, Trio für Pianoforte und Streichinstrumente (Op. 97, B-dur) von *Beethoven* und Quartett für Streichinstrumente (Op. 41, A-dur) von *Schumann*. — Am Nachmittag des 13. Decbr. veranstaltete Herr Commissionsrath Seitz sein drittes Novitätenconcert und hatte dazu Erdmannsdorfer's Schneewittchen für Chor, Soli und Orchester (Dichtung von K. Kuhn) gewählt. Die Aufführung geschah am Claviere und gab uns ein recht klares Bild von dem neuesten Werke des ziemlich fleissigen Componisten, indem sie die hervorragenden Momente der Composition gut zur Geltung kommen liess.

✻ **München**, 1. Dec. (Die k. Musikschule eine Staatsanstalt.) Im Jahre 1867 wurde bekanntlich das frühere Musikconservatorium aufgehoben und an dessen Stelle eine von Sr. Maj. dem König dotirte Musikschule creirt, um der musikalischen Bildung einen den Bedürfnissen der Zeit entsprechenden Aufschwung zu geben. Diese Musikschule bestand bis in die jüngste Zeit. Von dem Gedanken durchdrungen, dass eine so wichtige Anstalt, welche auf die Entwickelung des geistigen Lebens der Nation von entschiedenem Einfluss ist, ein wirkliches Glied der Bildungsanstalten des Staates sein müsse, hat die Landesvertretung auf Antrag des königl. Cultusministeriums in liberalster Weise die Mittel bewilligt, um die k. Musikschule in eine Staatsanstalt umzuwandeln. Diese Umwandlung und die damit verbundene neue Organisation wurden im genannten Staatsministerium unter Beiziehung von Fachkundigen eingehenden und gründlichen Verhandlungen und Berathungen unterzogen und das Ergebniss derselben Sr. Maj. dem König zur allerhöchsten Sanction, die auch vorgestern erfolgte, unterbreitet. Die Organisation der Anstalt wurde in ihren Grundzügen beibehalten, nur solche Modificationen wurden vorgenommen, die durch den veränderten Charakter des Instituts geboten waren. Auch die bisherige Leitung, sowie der Lehrerstand ist in provisorischer Weise belassen. Wir begrüssen diese Anstalt als eine wesentliche Ergänzung der Bildungsanstalten in Bayern, und hoffen von derselben, dass sie unter einer richtigen Leitung auch ihrerseits zur Hebung der allgemeinen Bildung beitragen werde. (Allgem. Zeitung.)

✻ **München.** Auf den hiesigen königl. Theatern wurden im Monate November 26 Vorstellungen gegeben, unter denen 13 Opern-Aufführungen und zwei Darstellungen von Schauspielen mit Musik (am 20. Preziosa mit Musik von *C. M. v. Weber*, am 26. Egmont mit Musik von *Beethoven*). Von Opern wurden aufgeführt: *Auber*, Der schwarze Domino (3mal), Des Teufels Antheil; *Leo Delibes*, Der König hats gesagt; *Donizetti*, Marie die Tochter des Regiments; *Gluck*, Iphigenia auf Tauris; *Franz von Holstein*, Der Erbe von Morley (zum ersten Male am 27., wiederholt am 29.); *Mozart*, Don Juan (2mal); *Wagner*, Tristan und Isolde, Lohengrin. — Am zweiten Weihnachtsfeiertage werden im kgl. Hof- und Nationaltheater zwei von Franz Bonn gedichtete und von Herrn von Perfall in Musik gesetzte Märchenspiele »Undine« und »Dornröschen« zum ersten Male in Scene gehen. Ursprünglich waren beide Werke für den Concertsaal bestimmt und kamen in dieser Form auch mehrfach zur Aufführung; nun wurden sie vom Dichter und Componisten für die Bühne umgearbeitet. Ein Prolog mit melodramatischer Musik leitet die beiden Dichtungen ein.

✻ **Paris.** In Paris hat sich eine Gesellschaft gebildet, um die Werke Lulli's, Gluck's und Rameau's so aufzuführen, wie sie geschrieben wurden und mit Instrumenten, welche jenen ähnlich sind, die man zur Zeit dieser Meister hatte.

✻ **Paris.** (Händel's Judas Maccabäus.) Am 19. Novbr. folgte auf die glänzende Aufnahme des »Messias« nun »Judas Maccabäus« von *Händel*, welches Oratorium zum erstenmal in Frankreich am gedachten Tage im Cirque des Champs-Élysées durch die Société de l'Harmonie sacrée unter Charles Lamoureux' Leitung zur Aufführung gelangte, und mit demselben ausserordentlichen Erfolge, der bereits zwei Wiederholungen nöthig machte. Die Soli wurden gesungen von den Herren Vergnet (Judas Maccabäus), Gailhard (Simon), Auguez, der Mlle. Jenny Howe, Mme. Brunet-Lafleur und Mlle. Baldi. Die Uebersetzung des Textes besorgte Victor Wilder.

✻ **Paris.** Das Châtelet-Theater, welches bisher hauptsächlich Spectakelstücke, grobe Melodramen, Feerien u. dgl. vorführte, nennt sich jetzt »Opéra Populaire« und hat sich in der That die Aufgabe gestellt, gegen ein ermässigtes Eintrittsgeld Opern, namentlich

auch von jüngeren französischen Componisten, zur Darstellung zu bringen. Es begann seine neue Wirksamkeit mit: *»Die Parias«*, Oper in drei Acten von Hippolyte Lucas, Musik von Edouard Membrée. Es handelt sich in dem Libretto um die zum Feuertode verurtheilte Wittwe eines Radschah, welche durch einen französischen Missionär, Franz Xaver, gerettet wird. Der Text erinnert ein wenig an Spohr's »Jessonda« und auch an ein Tableau der »Reise um die Welt«, welche jetzt in der Porte Saint-Martin Furore macht. Leider kann man der Musik des Herrn Membrée nichts anderes nachrühmen als ernstes Streben und gute contrapunktische Kenntnisse: von Erfindung und Originalität keine Spur. In der sonst höchst mittelmässigen Truppe bemerkte man eine Frau Foursch, dem Vernehmen nach die Schwiegertochter des kürzlich zum Abgeordneten der Drôme ernannten Republikaners Madier-Montjou, für welche daher auch in der radicalen Presse viel Reclame gemacht wird. Alles in Allem ist ein ziemlich vollständiges Fiasco zu verzeichnen.

* **Stuttgart.** Mit dem 30. Nov. ist Herr Professor Wilhelm Speidel aus dem Stuttgarter Conservatorium ausgetreten. Er soll beabsichtigen, ein eigenes Musikinstitut daselbst zu gründen.

* In **Ulm** wurde am 19. Nov. ein Concert gegeben, von dessen Ertrag ein Theil als Beitrag zur Errichtung eines »Grabdenkmals« für den im Jahre 1840 als Pfarrer in Schornbach verstorbenen Liedercomponisten Friedrich Glück bestimmt ist. Auch die schwäbischen Gesangvereine werden auf Auerbach's Aufruf (siehe d. Bl. Nr. 48 Sp. 765) hin nicht versäumen, ein Scherflein zu dem Ehrendenkmal beizutragen.

* **Wien,** 12. Dec. Im Hofoperntheater ist man vollauf mit den Vorbereitungen zur Aufführung des Dramas »Manfred« von Byron beschäftigt, welches Werk mit der Schumann'schen Musik am 22. December zum erstenmale in Wien in seiner ursprünglichen Bühnengestalt zum Besten des Pensions-Institutes gegeben werden wird. Bisher ist »Manfred« hier nur bruchstückweise durch Aufführungen in Concerten bekannt geworden. Dass ein grosser Theil der dramatischen Wirkung bei Concert-Aufführungen verloren gegangen, versteht sich von selbst. Lewinsky hat die Titelrolle übernommen, und alle übrigen Gesang- und Sprechrollen sind mit den ersten Kräften der Hofoper besetzt. Aus diesen Umständen erklärt sich die lebhafte Theilnahme, welche sich in den hiesigen Kunstkreisen für diese seltene Vorstellung kundgiebt.

* Todesfälle:

Zu Cork in Irland † am 11. Nov. der Musikdirector des dort garnisonirenden Garde-Dragonerregiments, Stephan Schramm, im 53. Lebensjahre. Schramm war in Salzburg geboren und ein tüchtiger Musiker.

In Algier † der Musik-Kritiker des Journal l'Événement, Wilfrid Chauvin.

In Charkow (Kleinrussland) † am 21. Octbr. der Professor der Musik Albert Junckelmann.

Zu München † am 1. Decbr. der Componist und Musik-Theoretiker, Schüler Sechter's, Johann Nep. Wolf, k. k. österreichischer pensionirter Staatsbeamter, in Folge von Altersschwäche.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 47. *M. de Thémines:* Un projet avorté. — *Henry Cohen:* Le Genie. — *G. Stradina:* Vieux Carnet. VIII.

Caecilia, Organ f. kath. K.-M. von Hermesdorff. Nr. 11. Vom Cäcilienfest in Regensburg. (Forts.) — *R. Schlecht:* Calliopea des Chorals. (Forts.)

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 49. Recensionen (Saint-Saens Concerto p. Vclle.).

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 47. *Ch. Barthélemy:* Voltaire librettista. (Contin.) — Un decreto contro i commedianti.

I Lunedi d'un dilettante. Napoli. Nr. 41. Al Fanfulla, inaspettato lor benefattore, lor padre quasi, i poco moribondi Lunedi. — *Francesco Florimo:* 100 improrogabili età memorative dei compositori di musica (secoli XVII, XVIII e XIX) in Italia e fuori Italia.

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 46. Musica e drammatica nei teatri di Milano. — *G. R. Del. Frate:* Piccarda Donati, musica e poesia del D. Cosimo Burali Forti al teatro Petrarca di Arezzo.

Musik-Zeitung, Deutsche, von Ziehrer. Wien. Nr. 46. *Rich. March.* S' ist die alte Geschichte. Eine Erinnerung an Wilhelm Ernst. (Schl.) — Nr. 47. Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Oper in Frankreich. III. — Dr. *A. Frank:* Vom Theater.

Musik-Zeitung, Allgem. Deutsche. Nr. 34. *O. Reinsdorf:* Die soziale Frage und die Musik. (Forts.) — *Elise Polko:* Von der Gesangskunst in und ausser dem Hause. (Forts.) — Kritik (*J. G. Lehmann:* Theoret.-prakt. Harmonie- u. Compositionslehre. 2. Thl.).

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 48. *H. Ehrlich:* Der Weltschmerz und die Tonkunst. Eine Vorstudie. — *Rich. Wuerst:* Ueber Friedrich Chrysander's Vorrede zum Textbuche des »Herakles« von Händel.

Die Sängerhalle. Nr. 22. *Rud. Weinwurm.* Die Schweiz auf der Wiener Weltausstellung im Jahre 1873. (Aus dem Ausstellungsbericht.) — Albert Müller †.

Signale f. d. mus. W. Nr. 55. Paul Taglioni.

The musical Standard. Nr. 539. Concerts. — Reviews (Cherubini by Bellasis. Contin.). — Synopsis of the new organ for Worcester Cathedral.

Wochenblatt, Musikal. Nr. 48. Dr. *Hueffer:* Tristan und Isolde. — Kritik (Jul. Zellner's Concert f. Pfte. Op. 12). — Nr. 49. *Theodor Helm:* Beethoven's Streichquartette. 21. — *Fr. v. Wickede.* Albert Niemann's hervorragendste Leistung als Wagner-Sänger. — Nr. 50. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 22. — Kritik.

Zeitschrift, Neue, f. Musik. Nr. 48. Kritiken (über »Ein Jugendleben (von Ludwig Meinardus), Schneider, Musik, Clavier u. Clavierspiel u. A.). — *G. Kunkel:* F. W. Ruhl †. — Bertha Hahn †. — Nr. 49. 50. W. F. A. Nicolai u. sein Oratorium »Bonifacius«. — Ein Jugendleben (von Meinardus). Forts. — Die neue Orgel in Kyritz.

Kritiken erschienen über:

Bellasis, Cherubini. (The musical Standard. Nr. 538—541.)

Brosig, Handbuch f. d. Unterricht in der Harmonielehre. (Lit. Centralbl. Nr. 45.)

Carriere, Aesthetik. (Von Lemcke: Zeitschr. f. bildende Kunst 10, 1.)

Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung. (Ebendas.)

Cramer, Die altgriech. Komödie. (Lit. Centralblatt. Nr. 46.)

Hiller, Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Von Ambros: Wiener Abendpost. Nr. 231. — Von Gumprecht: National-Ztg. Nr. 551. 553. — The musical Times. Nr. 382.)

Köstler, H., Populäre Vorträge. 3. Cyklus. Der Toninhalt. (Lit. Centralbl. Nr. 45.)

Lehmann, J. G., Theoret.-prakt. Harmonie- u. Compositionslehre. 2. Thl. (Allgem. Deutsche Musikztg. Nr. 34.)

Müller, Rud., Joseph Proksch. (N. Zeitschr. f. Mus. Nr. 47.)

Nohl, L., Beethoven, Liszt, Wagner. (Lit. Centralbl. Nr. 47.)

Noiré, Die Entwicklung der Kunst. (Von Walter: Jen. Litztg. Nr. 44.)

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Almanach de la nouvelle chanson pour 1875, composé des succès les plus populaires de nos meilleurs auteurs chansonniers, illustré de dix dessins par Donjeau et augmenté de chansons avec musique. 9e année. Clichy, imp. P. Dupont. Paris 1874, lib. Le Bailly. In-18, 108 p. 50 c. (15 sept.)

Almanach du théâtre comique. Paris 1874, imp. Martinet; lib. Delarue. In-8º carré à 2 col. 60 p. 50 c. (8 octobre).

Balbi (Nob. Melchiore). Dell' armonia fonico-cromatica. Memoria. Padova 1874, prem. tip. Giammartini. In-8º, 16 pp.

Catel. — Traité complet d'harmonie par *Catel.* Paris 1874, L. Vieillot. 15 fr.

Dacci (G.). Trattato teorico-pratico d'armonia, istrumentazione, contrappunto e composizione. Libro II. dell' istrumentazione. Milano 1874. Paolo de Giorgi editore. In-4º. 120 pag. L. 5, 00.

Escudier. — Les Fêtes musicales à Lons-le-Saulnier, 16, 17 et 18 août 1874; par *Gaston Escudier.* Paris 1874, imp. Morris père et fils; l'auteur, 21, rue de Choiseul. In-8º, 12 p. 50 c. (3 octobre.) (Extrait de l'Art musical du 27 août 1874.)

Extrait biographique de Joseph White (violoniste); par *E. de G.* Paris 1874, imp. P. Dupont. In-8º, 15 p. (19 octobre.)

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Beez, Fr., Trio f. Pfte., Viol. u. Vcllo. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) Mk. 8.

Nicolai, W. F. G., Op. 17. Bonifacius, Oratorium in 3 Thln. Clav.-Ausz. mit Text. (Leipzig, Kahnt.) Mk. 18. n.

Rheinberger, Jos., Op. 82. Quintett f. 2 Viol., 2 Violen u. Violoncello. Part. 8º. Mk. 4, 50. St. Mk. 8. (Leipzig, Forberg.)

Schmachtenberg, Lehr. J. Pr. Choralbuch zum evangelischen Gesangbuche f. Jülich, Cleve, Berg u. Mark in 4stimm. Bearbeitung f. Orgel, Clavier und Harmonium. 4. Aufl. Hrsg. von Lehr. Fr. v. der Heydt. Barmen, Klein 1874. gr. 8º. IV, 125 S. Mk. 5, 30.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1½ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 30. December 1874. **Nr. 52.** IX. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der neunte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Mit Nr. 1 des neuen Jahrganges geht die Redaction dieser Zeitung in die Hände des Herrn Dr. Friedrich Chrysander in Bergedorf bei Hamburg zurück. Den verehrten Freunden und Mitarbeitern, welche mich in meiner vierjährigen Redactionsthätigkeit treulichst unterstützt haben, bewahre ich eine dankbare Gesinnung.

Berlin, den 22. December 1874. *Joseph Müller.*

Indem ich, einem Wunsche des Verlegers entsprechend, mit dem beginnenden neuen Jahrgange die Redaction der Allgemeinen Musikalischen Zeitung wieder übernehme, ersuche ich alle Herren Mitarbeiter, in ihrer bisherigen Thätigkeit fortfahren zu wollen ohne eine briefliche Aufforderung von mir abzuwarten. Beiträge für diese Zeitung erbitte ich mir direct nach Bergedorf bei Hamburg.

Bergedorf bei Hamburg, 29. December 1874. *Fr. Chrysander.*

Aufführung des Herakles von Händel in Berlin.

(Schluss.)

Die Aufführung geschah (natürlich mit der oben angedeuteten durchaus nothwendigen Weglassung einzelner Nummern) genau nach der Originalpartitur, wie sie der vierte Band der Ausgabe der Händel'schen Werke, herausgegeben durch die deutsche Händelgesellschaft, bringt. Hiernach wurden die Recitative und Arien mit Benutzung des Clavieres gegeben. Die Orgel, welche Händel zur Füllung des Klanges in den Chören anzuwenden pflegte, musste jedoch fortbleiben, da die Singakademie eine solche nicht besitzt; es ist dies weniger ein Schade, da bei einer guten und vollen Besetzung der Chorstimmen dieselbe auch meist überflüssig erscheinen dürfte. Man muss es als einen grossen und erfreulichen, wohl hauptsächlich durch das Beispiel der Berliner Singakademie veranlassten Fortschritt anerkennen, dass man jetzt allgemein zu der Einsicht kommt, dass eine Zuthat fremder Instrumente, eine »moderne Instrumentation älterer Werke«, wie sie Mendelssohn, Franz, Rietz, Hiller und selbst in früherer Zeit Mozart versucht haben, eine arge Unsitte, eine unerlaubte Entstellung jener älteren Werke ist, die etwa einem Ueberpinseln alter Gemälde mit neuen Farben gleichkommen würde, was immer noch eher einen Sinn hat, da alte Farben sich verändern und verblassen können, eine Musik aber, wenn man sie gut und richtig aufführt, immer noch so klingen muss wie in jenen Zeiten, als der Componist sie schrieb. Einige Dinge giebt es nun allerdings auch in der Musik, welche dem Wandel der Zeiten unterworfen sind; vor allen Dingen muss man dies von der Tonhöhe sagen. Unser jetziger Kammerton steht über einen halben Ton höher als der Händel'sche; will man ganz originaltreu verfahren, dann muss man hinunterstimmen. Es ist dies in Rücksicht auf die menschlichen Stimmen, die sicherlich zu Händel's Zeiten ebenso wie heute beschaffen waren, den Sängern gegenüber sogar eine Pflicht; denn es ist durchaus für die Kehle nicht gleichgültig und nicht ohne Einfluss auf die Reinheit der Intonation, ob man eine Musik in einer bequemen natürlichen oder in einer unbequemen Lage singt, und ein halber Ton ist da schon oft von Bedeutung. Dies Herabstimmen, welches unter Grell's Leitung bei den Aufführungen älterer Werke in der Singakademie meist zu geschehen pflegte, bringt aber für die Instrumente mancherlei Nachtheile. Die Geigen verlangen stärkere Saiten, und die Spieler, die durch jahrelange Gewöhnung einen bestimmten Kammerton im Ohre haben, greifen leicht unrein; dazu kommt noch, dass man in den Oboen und Fagotten geradezu neue, etwas grösser mensurirte Instrumente anschaffen müsste, da man von den Spielern nicht wohl verlangen kann, statt *C-dur H-dur*, statt *G-dur Fis-dur* u. s. w. zu blasen, Tonarten, die auf den Holzblasinstrumenten viele unreine Töne haben. Die Stimmung war daher nach dem modernen Kammerton. — Ein zweiter Punkt, in dem es ganz originaltreu zu sein bei solchen Aufführungen älterer Musikwerke schwierig ist, sind die Instrumente überhaupt, da die Uebung derselben mehrfach der Mode unterworfen ist. Die Händel'sche Trompete war bekanntlich eine ganz andere als die heutige Ventil-Trompete und die Pistons, die man jetzt an Stelle jener zu setzen gezwungen ist. Das Schöne bei Händel ist aber, dass er in seinen instrumentalen Mitteln bescheiden war und mit wenigen Ausnahmen nur die einfachsten und (wenn man so sagen darf) natürlichsten Instrumente verwendete; das sind die Streichinstrumente in ihren verschiedenen Grössen vom Contrabass bis zur kleinen Sopran-

Violine, deren Bauart mit der Zeit sich so vervollkommnet hat, dass kaum anzunehmen ist, dass man in späteren Zeiten erhebliche Verbesserungen erfinden wird. Neben diesen enthält die Herakles-Partitur noch Fagotte und Oboen, und in einzelnen Chören auch Hörner und in anderen Trompeten mit Pauken. Ueber diese instrumentalen Mittel pflegte Händel selten einmal (wie z. B. im Saul) hinauszugehen, und sehen wir von den Trompeten ab, so sind wir heutzutage sehr wohl im Stande, seine Instrumentation vollkommen gut wiederzugeben. Dies ist auch der Königl. Hochschule in höchst löblicher Weise gelungen. Diese Anstalt wurde bekanntlich zunächst als Instrumentalschule unter Joachim's Leitung gegründet und als solche leistet sie ganz Vorzügliches, so dass wir gern anerkennen, dass wir in den Oratorien-Aufführungen Berlins selten ein so wohlgeschultes, namentlich im Accompagnement so trefflich geübtes Orchester gehört haben. Besonders verdient der Geigenchor als derjenige Theil des Orchesters, welcher sich der speciellen Lehre und Aufsicht des Directors zu erfreuen hat, unbedingtes Lob. Die Sicherheit und Correctheit in der Darstellung der rhythmischen Verhältnisse, die Reinheit der Intonation (so weit dies auf Instrumenten möglich ist), die Gleichmässigkeit in der Ausführung, z. B. im Bogenstrich und dergl. mehr, wirkten höchst wohlthätig auf die Zuhörer und liessen den trefflichen Dirigenten, dessen Virtuosität in unzweifelhaftem Ruhme dasteht, auch als den erfahrenen und einsichtsvollen Lehrer erkennen. Und wenn ich trotzdem einige kleine Ausstellungen an der Orchesterleistung zu machen habe, so bezieht sich dies durchaus nicht auf die so eben gerühmte technische Sicherheit, sondern auf den Vortrag, der nicht immer ganz frei von Manieren war. Dahin gehört z. B. das häufige Beginnen der Nummern im *Piano*, welches dann durch ein allerdings trefflich ausgeführtes *Crescendo* zum *Forte* überging, anstatt wie es Händel verlangt, gleich mit kräftigem Bogenstrich einzusetzen. Zu Händel's grossartigem einfach-kräftigen Stil passen dergleichen moderne Vortragsmanieren wenig. Auch die Verwendung der Bogenstriche war nicht immer natürlich, z. B. in dem Instrumental-Satz, Partitur S. 101, welchem wir folgende Takte entnehmen:



Hier wurden die mit dem Sternchen (*) bezeichneten Noten von allen Geigern im Aufstrich ganz unten am Frosch genommen. Solche Spielmanier kann ein Solospieler anwenden, um irgend einen Effect hervorzubringen: bei einem vollen Geigenchor aber halten wir dieselbe für nicht angebracht und namentlich an vorliegender Stelle nicht. Das Naturgemässe ist herunter- und herauf zu streichen, und im *Tutti* ist das Naturgemässe das allein Richtige. Aber auch diese besonderen Eigenthümlichkeiten legen Zeugniss von der straffen Disciplin der Hochschule und von dem eingehenden Fleisse ab, welchen der verehrte Dirigent beim Einstudiren auf das Werk verwendet hat. Nun komme ich noch zu zwei ferneren Punkten, in denen ich ebenfalls die Praxis des Dirigenten nicht ganz billigen kann: erstlich das Stärke-Verhältniss der Instrumentalstimmen unter einander. In der mehrstimmigen Musik, und eine solche ist ja die moderne Musik fast ohne Ausnahme, sei sie nun vocal oder instrumental, müssen die tiefen Stimmen, hier also das Violoncello und der Contrabass, wie es auch thatsächlich in der Herakles-Aufführung der Fall war, am stärksten im Tone vertreten sein, dann die dritte und zweite Stimme, und die schwächste Besetzung verträgt die Oberstimme. Nur bei dieser Abstufung klingt die Harmonie voll und weich. Hiermit will ich durchaus nicht sagen, dass die oberste Stimme schwächlich und dünn sein dürfe, aber vom Fundamente, dem Basse aus baut sich die Harmonie auf, und zu dünn besetzte Mittelstimmen räumen der Oberstimme ein unberechtigtes Uebergewicht über die anderen Stimmen ein und erzeugen einen dünnen spitzen Klang. Von diesem Fehler ist die Aufführung nicht ganz frei zu sprechen; die Wirkung würde in allen Tutti-Sätzen noch bedeutend grösser gewesen sein, wenn ein Theil der ersten Geiger zur Bratsche und zweiten Violine übergetreten wäre. Doch muss man zugeben, dass hier die mangelnde Orgel in den meisten Fällen das richtige Verhältniss hergestellt hätte. — Der andere Punkt betrifft das nach meiner Ansicht oft etwas zu kurze d. h. *staccato*-ähnliche Spiel, nicht allein in den Saiten-Instrumenten, sondern auch in den Oboen und Fagotten, was sich namentlich in der grossen Arie des Herakles »Mein Name soll in allen Zeiten« nicht angenehm geltend machte. Trotz dieser Ausstellungen wiederhole ich aber, dass die Orchesterleistung eine im höchsten Grade befriedigende war und dem Dirigenten sowohl als den Spielern zur vollen Ehre gereicht.

Die Leistung des Chores stand mit der des Orchesters nicht auf gleicher Stufe. Der Klang der Stimmen war namentlich im Sopran und Tenor nicht selten scharf und schneidend: kurzum es fehlte jene Weichheit und Schönheit im Klange, bei welcher allein eine vollkommene Reinheit der Symphonien möglich ist. Auch eine etwas stärkere Besetzung des Basses wäre von vortheilhaftem Erfolge gewesen. Dennoch war aber der Eindruck im Allgemeinen ein recht günstiger, da das Ensemble in rhythmischer Beziehung gut war und das vortreffliche Orchester die Schwächen des Chores zudeckte. An einigen solchen Stellen aber, wo der Chor auf eigenen Füssen zu stehen hat, wo er, weil die Instrumente schweigen, selbst seine Intervalle abmessen muss, traten Unsicherheiten in der Intonation hörbarer hervor. So z. B. in dem ersten Chore des dritten Theiles, wo es in der folgenden von allen Frauenstimmen im *unisono* ohne jede Begleitung gesungenen Stelle:



die in ähnlicher Weise zweimal wiederkehrt, nicht gelingen wollte, die grossen halben Töne richtig abzumessen. Ueber die eigentliche Leistungsfähigkeit des Chores kann man daher nur dann ein richtiges Urtheil haben, wenn derselbe sich einmal *a-Capella* hören lässt, wenn er also eine Aufführung veranstaltet mit einem Programm von älteren Gesangswerken aus dem 16. und 17. Jahrhundert, seien es Kirchenwerke oder Madrigale u. s. w., wobei Compositionen von einem Meister wie Grell aus unserer Zeit nicht ausgeschlossen zu werden brauchen. Ein solcher Versuch hätte der Oratorien-Aufführung voraufgehen müssen und würde ein schönes Zeugniss dafür abgelegt haben, dass alle beim Gesangunterricht betheiligten Lehrer der Hochschule das Streben nach wahrer Solidität in der Kunst besitzen. Denn die höchste und musikalisch wirklich bildende Aufgabe für den Chor besteht in dem unbegleiteten Gesange, und warum sollte der Chor einer Hochschule nicht das Recht haben, nach diesem höchsten Ziele zu ringen? Jetzt wird ein Jeder, der die Sache versteht und nicht nach dem äusseren Schein und dem günstigen Erfolge beim grösseren Publikum urtheilt, die Frage aufwerfen, war denn die Herakles-Aufführung wirklich eine Chorleistung der Kgl. Hochschule? Ich möchte diese Frage nicht unbedingt bejahen, ganz abgesehen davon, dass die Männerstimmen sogar in nicht unbedeutender Anzahl durch königl. Domsänger, d. h. durch bezahlte Sänger von Profession besetzt waren, ohne deren

Mitwirkung die Aufführung schwerlich in befriedigender Weise zu Stande gekommen wäre.

Die Solopartien waren in den Händen der tüchtigsten und höchstgeschätzten Sänger und Sängerinnen unserer Stadt und trugen durch ihre trefflichen Leistungen hauptsächlich dazu bei, die Aufführung zu einer glänzenden und anziehenden zu machen. Herr Georg Henschel sang den Herakles, Frau Amalie Joachim die Dejanira, der königl. Domsänger Herr Rudolf Otto den Hyllos, Frau Schultzen-von Asten die Iole, Frl. Adele Assmann den Lichas und der königl. Domsänger Herr Siebert den Priester des Zeus. Von diesen sind Frau Schultzen-von Asten und Herr R. Otto seit einiger Zeit als Lehrer an der Hochschule beschäftigt.

Schliesslich sei noch hinzugefügt, dass die Aufführung des Herakles durch die Königl. Hochschule für Musik die dritte dieses Werkes in Deutschland war. Die erste fand in Breslau unter J. Schäffer's Leitung von der dortigen Singakademie statt, und zwar am 19. Januar 1863, bald nachdem dieselbe aus der *Aula Leopoldina* in den grossen Springer'schen Concertsaal übergesiedelt war. Der Tag der Aufführung war anfangs auf den 3. November 1862 festgesetzt worden, musste dann aber wegen eingetretener hindernder Verhältnisse auf den Anfang des folgenden Jahres verschoben werden. — Eine zweite Aufführung fand das Werk in München am 15. Dec. 1873 unter Professor Rheinberger's Leitung. Vergl. hierüber Sp. 200 dieses Jahrganges unserer Allgem. Musikal. Zeitung.

Berlin, Anfang December 1874. *H. B.*

Berichtigung. In Nr. 51, Sp. 805, Z. 30 ist ein sinnloser Druckfehler zu verbessern. Statt: »Die lebhafte Begleitung der bewegenden Instrumente« ist zu lesen: »Die lebhafte Bewegung der begleitenden Instrumente«.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Choralbuch für Kinder.

C. Eichler, Die schönsten Choral-Melodieen in leichtem Claviersatz, für Pianoforte und Harmonium. Stuttgart, Hallberger. Querquart. 1. Heft 3. verbesserte Auflage. 28 Seiten. 2. Heft 32 Seiten.

W. O. Der Verfasser sagt in dem kurzen Vorworte, dass bei vielen Kindern, welchen das Clavierspiel zur Qual geworden, durch solche Choralbearbeitungen neue Lust und neuer Eifer hervorgerufen worden sei; und ferner, dass das Kind vermittelst derselben zur Förderung häuslicher Andacht beitragen solle. Zu diesem Zwecke bemühte er sich, die Choräle einfach und leicht, claviermässig und »doch dem Satz des Choralbuches entsprechend« zu schreiben. Da das 1. Heft bereits die 3. Auflage erlebt hat, so muss es wohl für einen gewissen Kreis zweckentsprechend sein. Soll ich jedoch das Werkchen vom musikalischen Standpunkte beurtheilen, so kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, dass der Verfasser es lieber nicht geschrieben haben möchte. Für kleine Kinder hinlänglich claviermässig können solche dreistimmigen Sätze doch nie sein; trotz des Weglassens der Octaven finden sich doch viele recht unbequeme Stellen, wie es auch gar nicht anders sein kann. Dabei ist die Wirkung äusserst gering. Es ist vollständig zweckentsprechend, wenn man Choräle, wie dies gewöhnlich geschieht, mindestens vierstimmig bearbeitet. Da bei Verwendung von nur drei Stimmen eine volle Harmonie häufig nicht möglich ist, so müsste die Bearbeitung eine contrapunktische sein, um durch melodischen Reiz zu ersetzen, was am Vollklange der Accorde abgeht. Eine solche Bearbeitung wäre freilich für Kinder nicht geeignet gewesen; und wenn der Verfasser mich fragt: »Wie hätte ich es denn also machen sollen?« so kann ich nur antworten: »Es hätte überhaupt nicht gemacht werden sollen.« Man kann nun einmal nicht Alles auf alle mögliche Weise zurichten; und so wenig man vernünftiger Weise eine Symphonie für zwei Flöten arrangiren kann, so wenig soll man gewichtige mehrstimmige Choräle für zarte Kinderhändchen arrangiren, und auch gar noch, wenn man an den Satz eines gewissen Choralbuches gebunden ist. Da entstehen dann solche Dinge, wie der beinahe in jedem Choral vorkommende Schritt einer übermässigen Quarte (a), oder Quintengänge, die, wenn auch nicht hässlich, doch leer klingen (b). Dass der Verfasser, wo er zeitweilig vierstimmig schreibt, auch wirklich hässliche Quintengänge wie unten bei c nicht vermeidet, ist kein besonders günstiges Zeichen für seinen Geschmack. Auch die plötzlich eintretende Septime bei d, der Schritt einer übermässigen Secunde bei e, der Eintritt einer neuen Tonart gerade am Ende einer Verszeile bei f, die vom Himmel gefallene Septime bei g, die sprungweise eintretende bei h, der höchst unsangbare Schritt einer grossen Septime im Basse bei i, —



Alles dies und vieles Andere sind Dinge, die ein Kind doch nicht für schön halten soll. — An Druckfehlern ist mir nur aufgefallen: Im 1. Hefte Nr. 3, vorletzter Takt, muss das tiefe *g* ein Viertel sein; Nr. 17, Takt 2, steht im Basse *g* statt *e*, und im 2. Hefte Nr. 37 muss Ende der ersten Zeile die höchste Note nicht *es* sondern *g* heissen. Zum Schlusse stellen wir dem Leser noch den besonders schönen Schluss der eben genannten Nummer vor Augen:



Sammelwerke.

Von der Gesammtausgabe der Werke Mendelssohn's, welche die rühmliche Firma Breitkopf & Härtel veranstaltet, haben wir einen neuen Band anzuzeigen: Serie 6, welcher die Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell in Partitur enthält (Folio. M.B. 22. 171 S. Preis 13 Mk. netto). Gleichzeitig ist auch eine Stimmenausgabe derselben erschienen.

In dieser aufs prachtvollste ausgestatteten Gesammtausgabe, welche 1878 erst vollendet werden kann, setzt die Verlagshandlung dem Componisten ein würdiges Denkmal, das wohl auch dazu beitragen wird, Mendelssohn die verdiente Würdigung wieder zu Theil werden zu lassen, die durch neuere musikalische Bestrebungen verdunkelt wurde.

Dieselbe Verlagshandlung gab ein »Liederalbum. 60 Gesänge verschiedener Componisten für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für die erwachsene Jugend ausgewählt von J. G. Lehmann« heraus (4⁰. Verl.-Nr. 13787. 137 S. Preis Mk. 3 netto). Diese Sammlung enthält eine Auswahl der besten Lieder und Gesänge von Beethoven, Brahms, Bruch, Curschmann, C. Eckert, R. Franz, G. F. Händel, Jos. Haydn, J. A. Josephson, C. Kreutzer, C. Löwe, A. Lortzing, H. Marschner, Mendelssohn, Mozart, J. F. Reichardt, C. Reinecke, G. Reissiger, Fr. Schubert, Rob. und Clara Schumann, Chr. Seidel, L. Spohr, J. Stern, E. Streben, W. Taubert, A. Walter, C. M. v. Weber und Zumsteeg, die freilich im Werthe zueinander höchst ungleich sind, auch nicht alle für die »Jugend«, wenn auch »erwachsene«, geeignet sein dürften. Bei der neueren Mode, Liederalbums zu veranstalten, wie sie die Firma C. F. Peters besonders zahlreich auf den Markt bringt, mag auch diese Sammlung ihre Berechtigung haben.

Der Seminarlehrer in Kempen, Herr Albert Jepkens, sammelte in einem Bande »Kirchliche Gesänge für den mehrstimmigen Männerchor«, welche in zweiter sehr vermehrter Auflage in der L. Schwann'schen Verlagshandlung in Köln und Neuss jüngst erschienen sind. (gr. 4⁰. 99 S.) Sie sind zum Gebrauch beim katholischen Gottesdienste bestimmt und theilen sich in Lateinische und Deutsche Gesänge zu den verschiedenen kirchlichen Festen. Unter den 100 Nummern finden sich ausser Melodien aus alten Choralbüchern, harmonisirt von Jepkens, Piel und Töpler, Compositionen von älteren und neueren Componisten, als Arkadelt, Bernabei, Casciolini, Al. Constantini, Casp. Ett, Giacemelli, Gumpelshaimer, Jac. Handl, Hasler, Hilmer, Jepkens, B. Klein, Orl. di Lasso, Lotti, Mastioletti, G. Mettenleiter, Nanini, Palestrina, Pasquale, P. Piel, Pisari, C. Porta, Ruffi, Soriano, Fr. Stein, M. Töpler, Greg. Turini, Viadana und Vittoria.

Zu gleichem Zwecke ist in demselben Verlage (der L. Schwann'schen Verlagshandlung in Coeln und Neuss) eine andere Sammlung, von H. Oberhoffer herausgegeben, erschienen (in 4⁰. Partitur 40 S. u. Stimmen). Dieselbe betitelt sich: Musica Sacra, Fünf Offertorien nebst drei Magnificat und acht anderen Gesängen verschiedenen Inhalts neuerer Componisten, theils für gemischten Chor, theils für Männerchor mit und ohne Orgelbegleitung. Zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienste herausgegeben« und verdankt, wie die Vorrede (November 1873 geschrieben) besagt, ihr Entstehen »einem mehrfach lautgewordenen Wunsche, die in der von Oberhoffer während 10 Jahren herausgegebenen Zeitschrift »Cäcilia« sich zerstreut findenden Musikbeilagen in einem Bande zu besitzen.« Doch hat der Herausgeber eine Auswahl unter denselben getroffen, welche hier vorliegt mit 16 Compositionen von K. Aiblinger, M. Brosig, J. Haydn, B. Klein, Kirms und Rampis, Mettenleiter, Oberhoffer, Fr. Schmidt, P. H. Thielen und Fr. Witt.

Joh. Sebast. Bach's Vierstimmige Choralgesänge haben in Karl Wilh. Steinhausen einen neuen Bearbeiter und Herausgeber gefunden, der dieselben den Melodien des rheinischen Provinzial-Gesangbuches angepasst, und auch für Harmonium oder Klavier und für Orgel ohne und mit Pedal eingerichtet hat. (Als Steinhausen's Op. 15 in der F. H. Heuser'schen Buch- und Musikalienhandlung in Neuwied und Leipzig erschienen. 4⁰. IV. 108 S. Pr. 3 Mrk.) Der lebhafte Wunsch möglichst viele von den 370 Chorälen weiter verwerthet zu sehen, veranlasste die Herausgabe gegenwärtiger Auswahl. 173 Nummern wurden durch kleine Aenderungen und Bezeichnungen so eingerichtet, dass sie neben ihrer ursprünglichen Bestimmung auch noch verschiedenen anderen Zwecken dienen können. Diese »anderen Zwecke« gibt der Herausgeber in der Vorrede näher an, so z. B. Sopran und Alt auf Geigen zu spielen (mit Anwendung der Sordinen), und Tenor und Bass dabei zu singen (!), oder auf der Orgel auszuführen u. s. w. Einen wissenschaftlichen Werth kann man der Sammlung nicht zuerkennen. Die Choräle sind im Violin- und Bassschlüssel gesetzt und mit modernen Vortragszeichen übertüncht.

Eine andere Sammlung halb weltlicher, halb geistlicher Gesänge, von 109 Nummern älterer und neuerer Meister, ist unter dem Titel »Sängers Weihe- und Erholungs-Stunden am Pianoforte«. I. Weihe-Stunden. Magdeburg, Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung (H. M. 2449. 4⁰. 135 S.) erschienen. Dieselben sind zum Spielen auf dem Pianoforte arrangirt, jedoch mit Hinzufügung der Texteswortc.

Von Liedersammlungen einzelner Componisten liegt uns ein »Hiller-Album« vor, eine Sammlung der beliebtesten Lieder mit Pianofortebegleitung von Ferd. Hiller. (Bremen, Aug. Fr. Cranz. 4⁰. 54 S. V. Nr. 728.) Es enthält 24 zum Theil sehr sangbare und warm empfundene Lieder. — Ferner von C. Wilhelm, dem Componisten der »Wacht am Rhein«, 1) Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Ihrer Majestät der Kaiserin von Deutschland, Königin Augusta von Preussen in dankbarer Verehrung zugeeignet. (Leipzig, Breitkopf und Härtel. 13767. 4⁰. XIV, 133 S. 72 Nummern. Pr. 6 Mrk. netto.) Der Sammlung geht ein längerer biographischer Abriss von Wilhelm Buchner in Crefeld voraus, der theils auf Notizen des brieflichen Nachlasses, theils auf mündlichen Mittheilungen oder eigenen Beobachtungen beruht. Das vorliegende Werk umfasst nach der Zeitfolge ihrer Entstehung sämmtliche vollendete Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Ein zweites Werk, von demselben W. Buchner in gleichem Verlage herausgegeben, enthält 62 »Lieder für die heranwachsende Jugend (ein- und zweistimmig) mit Begleitung des Pianoforte componirt und Frau Bertha von den Westen geb. Ihm zugeeignet von Carl Wilhelm. (4⁰. 60 S. V.-N. 13774. 3 Mrk. netto); eine dritte Sammlung im Verlage von M. Schloss in Cöln erschienen, veröffentlichte 70 Quartette für Männerstimmen, componirt von Carl Wilhelm. (4⁰. 88 S.) Der Ertrag dieser drei Sammlungen wurde zur Herstellung eines würdigen Denkmals auf dem Grabe des Componisten bestimmt. Eine Würdigung desselben als Liedercomponist behalten wir uns für später vor, wollen nur hier bemerken, dass Wilhelm's Bedeutung für das deutsche Lied nach den vorliegenden Sammlungen doch sehr überschätzt wird. Der Mann ist unverdient zu einer gewissen Berühmtheit gelangt; denn sein Lied »die Wacht am Rhein« entbehrt doch gerade derjenigen Eigenschaften, die ein National-, ein Volkslied im wahren Sinne des Wortes haben muss.

Neuer Pariser Opern-Bericht.

(Nach Lagenevais.)

[Inhalt: *Meyerbeer's komische Opern. Die Wallfahrt nach Ploërmel. Die Darstellerinnen der Dinorah: Mlle. Patti, Mlle. Cabel, Mlle. Dalti. Die Wiederaufführung von „Robert der Teufel“. Vorbereitungen zur Eröffnung des neuen Opernhauses. Die decorativen Gemälde des Herrn Baudry in demselben.*]

(Schluss.)

In früheren Zeiten gab es an der grossen Oper Meister, deren Ueberwachung niemals schlummerte; diese Chefs des

Gesanges — Herold, Halévy, Gevaërt — machten es sich zur Aufgabe, die Tradition und den Schutz der Integrität der Meisterwerke zu erhalten; unter ihnen wären solche Aufführungen, wie wir sie nun vor uns sehen, niemals möglich gewesen. Heutzutage sind alle Hauptfächer desorganisirt; wir sahen soeben, wie es mit dem Gesange steht; wer weiss, was aus dem Tanze noch wird, und welche Subjecte, welches Corps de ballet diese reizende Kunst, eine der Berühmtheiten unserer Akademie in der Vergangenheit, vertreten werden? Wir haben die Sangalli, welche die Cadres leitet und in Wien tanzt, Dank der fortwährenden Handelschaft, welche die Administration auf Kosten des Publikums begünstigt, das sich ausschliessend mit Coppelia regaliren lassen muss. Ueberall Leerheit und Schlendrian: und auf solche Art bereitet man sich vor, von dem neuen Hause Besitz zu ergreifen. Jeder Tag bringt uns sein Contingent kleiner Gerüchte, welche die Pariser Gaffer zu ködern bestimmt sind. Im Industrie-Palaste sind zwanzig Ateliers unter den Augen von eben so viel Commissionen in Permanenz thätig, welche von früh bis spät sich damit beschäftigen, die Modelle und wundervollen Decorationen anzustaunen; zudem kam sogar die Patti eigens aus dem Seebade, um an ihrem Organe die akustischen Verhältnisse des Saales zu erproben. Auch unterhält man uns von häufigen Besuchen des Herrn Ministers der schönen Künste und seiner Familie; aber fühlt denn dieser Minister, der so wissbegierig selbst die entferntesten Winkel des Hauses durchstöbert, gar nicht das Bedürfniss zum Voraus, auch ein klein wenig etwas von den Personal-Verhältnissen zu erfahren? Man sagt ihm: wir haben die Nilsson, und deshalb bildet er sich vielleicht höchst naiver Weise ein, dass es sich um ein ganz richtiges Engagement auf vier bis sechs Jahre handle, abgeschlossen in bester Form und nach allen Regeln, wie es in jeder Hinsicht einer Bühne angemessen wäre, die den Staat so viele Millionen kostet. Lassen wir aber nicht solche Illusionen verbreiten, klären wir den getäuschten Minister auf. Mlle. Nilsson wird bei der Feierlichkeit zugegen sein, das ist ganz wahr: aber auf wie lange? Wir werden sie für einige Wochen zur Repräsentation besitzen, nach dem Stück bezahlt; die berühmte Schwedin kommt zur Eröffnung der Oper, wie man zur Eröffnung einer Jagd geht, um Tags darauf wieder abzureisen. Es ist ein trauriges Ding, auf solche Auskunftsmittel angewiesen zu sein, und diese Bühne, deren Vergangenheit so grosse Künstler aufweist, die in ihrem Repertoir einen Ueberfluss von Meisterwerken zählt, ihre künftige Laufbahn mit einer Musik von Herrn Thomas inauguriren zu sehen, welcher eine wandernde Sängerin ihre liebenswürdige Unterstützung zuzuwenden sich herablässt! Wie, konnte man denn von eben jenen Heroen, welche den Giebel dieses Tempels schmücken, keinem den Vorrang geben? Möge man Meyerbeer bei Seite lassen, wenn man will; möge man vergessen, dass er alle seine grossen Werke für Frankreich geschrieben hat, und dass jede für Frankreich geschriebene Musik eine französische ist; möge man Auber und die »Stumme« vernachlässigen, da es jetzt Mode geworden ist, seinen Ruhm mit Stillschweigen zu übergehen und sogar in den officiellen Reden des Ministers im Conservatorium dessen Namen nicht einmal zu nennen; aber will man denn auch Gluck, diesen grossen Ahnen und Classiker, seiner Nationalität wegen proscribiren? Ein Entschluss war zu fassen: der, die »Armida« aufzuführen. Bei einer solchen Gelegenheit hätte sicherlich das Théâtre-Français nicht unterlassen, einen Corneille oder Molière herauf zu beschwören.

An den Meister der lyrischen Tragödie hätte man sich halten und seinem Meisterwerke die grossartige Ehre dieses ersten Abends zuwenden sollen. Der Anstand, die Frage der Kunst, alles forderte dazu auf, aber um dieses schöne Programm zu realisiren, waren eine Gesellschaft mit einem guten Ensemble und gewisse Traditionen unerlässlich. Das aber erforderte erprobte Gesangs-Grössen, ein Corps de ballet, ein ausgiebiges unter sicherer künstlerischer Leitung functionirendes Personal, während man mit den »Sternen« sich um nichts zu kümmern braucht und reichliche Einnahmen, die doch am Ende das erste und einzige Ziel sind, sich von selbst machen, ohne dass man daran denkt. Man kennt den Marquis in der »Kritik der Frauen-Schule« und seine Exclamation, mit der er auf alle Einwendungen antwortet: Schaumtorte! »Ueber was können »Sie sich beklagen, wenn Sie sechs Wochen lang die Ophelia »sehen? Sie misshandeln meine angebliche Provinzial-Truppe, »als wenn die Falcons und Cruvellis gegenwärtig nur so in den »Cafés-chantants herumliefen. Können Sie mir denn viele »Sängerinnen nennen, die im Stande wären, eine Valentine »oder Donna Anna zu singen? Vielleicht sprechen Sie mir von »der Theresa Stolz und der Waldmann, welche die öffentliche »Meinung aus Anlass der Seelenmesse von Verdi mir octroyiren »wollte; aber so sehr darf man der öffentlichen Meinung nicht »nachgeben, und zudem ist es immer noch Zeit, mit Virtuosinnen »von so exorbitanten Forderungen anzubinden. Habe ich auch »keinen grossen Tenor, so habe ich doch Herrn Faure, und die »Erfahrung lehrt uns, dass, wenn in einer Oper nur eine der »Rollen brillant besetzt ist, an dem Reste wenig liegt. Sehen »Sie nur, wie es in Lyon, in Bordeaux, in Marseille zugeht; »wenn dort ein Künstler von besonderer Bedeutung Vorstel»lungen giebt, wird deshalb die gewöhnliche Gesellschaft ab»gedankt? Was thut das Publikum? Es strömt in Masse herbei »und giebt sein Geld her. Warum sollte es nicht in Paris ebenso »sein? Ich habe morgen die Nilsson; wer sagt Ihnen, dass ich »es nicht im nächsten Jahre so einrichten werde, dass ich Ihnen »für einige Vorstellungen die Patti anbieten kann, und gar etwa »bei dieser Gelegenheit die ‚Luzia' mit Herrn Sylva und Caron »bringen werde? Sie reden von einem General-Director des »Gesanges und der musikalischen Uebungen, von einem jener »eigenmächtigen an die Dynastie der Herold, Halévy, Gevaërt »sich anschliessenden Menschen: ich will keinen solchen! Ein »richtiger Director der grossen Oper ist sich selbst genug; er »sieht Alles, hört Alles, und ist überall, wie der Alte vom »Berge. Zudem wird, wenn ich guten Rath nöthig habe, Herr »Faure ihn mir nicht vorenthalten. Herr Faure ist nicht blos »ein Sänger ersten Ranges, sondern er ist auch ein grosser »Musiker; er hat die ‚Rameaux' geschrieben und als Componist »ist er immerhin so viel werth als Herr Gevaërt, während die»ser als Baryton nie etwas taugen würde. Was die Kunstfrage »angeht, so bleiben Sie mir vom Leibe mit diesem Schnick»schnack! Neue Opern aufführen, unbekannte Ballete in Scene »setzen, was fällt Ihnen ein? Wer zum Teufel möchte sich in »solche Kosten stürzen, wenn man, um reich zu werden, nur »das neue Haus ein Jahr lang der ganzen Welt zu zeigen »braucht?«

Es scheint in der That, dass der Andrang schon begonnen hat; Alles, was mit dem neuen Hause zusammenhängt, zieht das Publikum an und erregt die Discussion. Wenn man an dem Palaste der schönen Künste vorbeigeht, worin die decorativen Gemälde des Herrn Paul Baudry ausgestellt sind, so wird man schon durch den Menschenstrom genöthigt, einzutreten, und während Jeder weiss, dass jetzt Niemand in Paris ist, so trifft man dort doch alle Welt. Die Kritiker werden immer noch früh genug kommen, vorläufig sind wir noch bei den Lobeserhebungen; wir hören ringsum nur schmeichelhafte Aeusserungen und beifälliges Gemurmel. In der That kann man sich keinen bezaubernderen Anblick denken: eine Mannigfaltigkeit von reizenden, blendenden Gegenständen aus der Sage, der Geschichte, aus Homer und der heiligen Schrift. Man möchte ausrufen: was, das Alles für Ein Theater? Theilen wir wenigstens mit der Kirche und lassen wir ihr jene heilige Cä-

cilie in der süssen Verzückung ihres heiligen Traumes. Vom Talente, von der Erfindung sprechen wir nicht, das ist allenthalben im Ueberfluss vorhanden. Ueber das Capitel des Colorits muss man sich sehr discret verhalten, mindestens bis zur Eröffnung; man bedenke, dass es sich hier um eine unter speciellen Bedingungen ausgeführte Malerei handelt, welche nur bei dem Glanze der Lichter das zeigen kann, was sie zeigen soll, und dann erst ihr letztes Wort spricht. Sicherlich werden diejenigen, welchen die Betrachtung des Apollo-Plafond im Louvre einen Genuss gewährt, an diesem verblassenden Ton eines zarten Grau sich wenig ergötzen; aber es ist nothwendig, hier vorsichtig zu sein und die Ueberraschung abzuwarten, die uns für den Abend, wenn das Gas flammen wird, vorbehalten ist.

Die Gemälde bilden verschiedene Cyklen eines Gedichts, das den Charakter und die Wirkungen der Musik und des Tanzes schildert und verherrlicht. Wollen wir das Foyer, wie es am Tage der Eröffnung sein wird, durchwandern. Ueber den Thüren sind 10 Medaillons angebracht, welche die Attribute der Musik bei den antiken und modernen Völkern darstellen und längs der Seitenmauern entfalten sich zehn grosse Compositionen, welche durch Zwischenräume getrennt sind, deren jeder von einer isolirten grossen Figur eingenommen wird. Wir begrüssen sie, es sind die Musen: Euterpe, Urania, Erato, Klio, Melpomene, Thalia, Terpsichore, Kalliope. Bei der Aufzählung bemerken wir, dass es nur acht sind; eine fehlt in der That beim Appell, so forderte es die Eintheilung des Saales, und das ist gerade die Muse dieser Stätte: Polyhymnia, als wohlerzogene Dame des Hauses, ist höflicher Weise zurückgeblieben. Uebrigens stellt sich uns ja ohnehin hier die Musik in allen ihren Formen vor: Saul, der mit seiner Harfe den David bezaubert, die Krieger zum Sturme anfeuert und für die üppige Menuett der Salome den Rhythmus angiebt, *Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango:* wir erwarteten auch, unter Anführung der heiligen Elisabeth ein Begräbniss zu sehen; dieser Gegenstand, wiewohl ein wenig düster, wäre kaum minder am Platze gewesen als die Legende von Johannes dem Täufer. Mit dem erforderlichen Talente und Esprit kann man sich überall erträglich herausziehen, das beweist uns der grosse ganz nackte Schlingel, den Herr Baudry in seinem Medaillon, überschrieben: »Germania« vor eine Orgel hinpflanzt, ohne allen Zweifel um dadurch die äusserst verrückte und bacchische Musik der Korybanten Beethoven und Mendelssohn zu repräsentiren. Die Alten beteten das Nackte an, wir sind in die Nuditäten ganz vernarrt: Die anständigen Leute, welche das Foyer der Oper besuchen, können ja diese Augenweide nach Belieben unbeachtet lassen. Noch niemals wurde vor dem »versammelten Griechenland« eine so wundersame Anhäufung von Fleischstücken ausgestellt; dabei bemerke man, dass alle diese Evenstöchter sich vom Rücken aus und in Stellungen betrachten lassen, welche besonders jene anmuthige Wellenlinie hervorheben, die die Tänzerinnen in der Karpfengruppe produciren. Das Talent, wir brauchen es kaum zu wiederholen, schlägt durch und erregt unsere Bewunderung, Alles ist gut erdacht, componirt und mit Frische ausgeführt; aber unglücklicher Weise gefiel es dem Künstler nicht, von seiner Zeit sich hinreichend zu isoliren! Herr Paul Baudry scheint von jenen Meistern, mit denen er in Italien vertrauten Umgang gepflogen hat, nichts als ihre technischen Hülfsmittel, die Geheimnisse des Handwerks sich angeeignet zu haben. Das Ideal hingegen ist seine wunde Stelle; gewiss wird man von ihm nicht sagen, dass er sein Publikum langweile; bei Leibe nicht, im Gegentheile interessirt und unterhält er dasselbe, aber um welchen Preis? Seine Typen enthüllen das Leben von heute. Statt die Natur zu erläutern, copirt er sie, wie sie ihm eben zur Hand ist. Er begnügt sich damit, erfinderisch, geistreich und pikant zu sein, während er Aufschwung und Stil an den Tag legen sollte. Seine Göttinnen machen uns Mäulchen zum Copiren, wir finden sie bei den Wettrennen am Paris, sie fehlen nicht bei den ersten Vorstellungen in den Variétés oder im Gymnase. Ist denn das z. B. eine Muse, diese Erato, die mit spitzbübischer Miene ein galantes Billet in ihrem Gürtel versteckt, sie, die Muse? In Wahrheit, nein; man möchte eher meinen, es sei Mlle. Croizette. Mag es dahin gestellt bleiben, ob, wie Musset sagt, die wahre Wissenschaft darin besteht, das zu vergessen, was man weiss; jedenfalls aber sind wir der Ansicht, dass ein Künstler sich nicht durch den Realismus der socialen Mitte, in der er lebt, überwältigen lassen darf: »wenn »mir schöne Formen fehlen«, schrieb Raphael, »so halte ich »mich an irgend eine Idee, die mir in den Sinn kommt.« Diese wenigen Worte enthalten ein Programm. Das Nebensächliche der Erscheinungen nicht hoch anschlagen, davon absehen, dagegen die Unvollkommenheiten der Natur ergänzen, ausmerzen, wählen, vervollständigen, auslegen: darin besteht das Geheimniss der Meister, und jedes wahrhaft grosse Kunstwerk enthält die platonische Idee des Gegenstandes, die es darstellt, indem es ihn individualisirt. *L. v. St.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Das königliche Opernhaus in Berlin, welches in dieser Saison bereits eine grosse Opern-Novität, »Cesario« von Taubert zur Aufführung brachte, bereitet die komische Oper »A-ing-fo-hi« von Richard Wüerst vor. Fernersollen in dieser Saison mit Rücksicht auf die schlechten Einnahmen noch sieben Opern neustudirt gegeben werden: »Hernani«, »Lucrezia Borgia«, »Feldlager in Schlesien«, »Armida«, »Zampa«, »Ferdinand Cortez« und »Iphigenia in Aulis«.

* Aus **Cincinnati** wird geschrieben: Eine Anzahl unserer proeminentesten deutschen Bürger hat seit einiger Zeit eine Bewegung eingeleitet, die dahin abzielt, unserer Stadt ein deutsches Theater und eine deutsche Oper ersten Ranges zu geben. Ein grosses deutsches Schauspielhaus, welches für das Publikum vortrefflich gelegen ist, ist so gut wie gesichert, und Herr v. Garay, der bekannte Director der Lichtmay'schen Oper, hat sich bereit erklärt, hier eine den Anforderungen der betreffenden Herren entsprechende deutsche Theater-Gesellschaft zu liefern, und dieselbe abwechselnd mit seiner verstärkten Opern-Gesellschaft siebenmal wöchentlich spielen zu lassen, wenn ein bestimmter Garantiefonds aufgebracht wird. 10,000 Dollars waren bereits gezeichnet.

* In **St. Louis** gab Ilma v. Murska Ende November drei grosse Concerte, wie dortige Blätter einstimmig berichten, mit glänzendem Erfolge.

* **Paris.** In der Opéra-Comique in Paris ist eine einactige Operette, »Beppo« von Comte, zu Grabe getragen worden. Dieses Werk wurde im Jahre 1855 mit einem Preise gekrönt; der damals junge Compositeur hatte zwei Decennien zu warten, um in seinen alten Tagen die traurige Ueberzeugung zu gewinnen, dass die Preisrichter von damals eine Fehlgeburt ausgezeichnet hatten. Sofort aufgeführt, würde das Werk vielleicht nicht ohne Einfluss auf seine spätere Production gewesen sein; er reiste als berühmter Mann nach Italien; diese Berühmtheit von Gnaden einer Jury legte sein Schaffen lahm, weil er sich stets mit der Hoffnung auf den schliesslichen Erfolg seiner Operette trug. Seine Partitur hat sich in der Wartezeit in Rom die Malaria eingewirthschaftet, und sie ging bei der Aufführung an der Agonie der Altersschwäche zu Grunde; man erlebte dabei das Leichenbegängniss eines armen Teufels, den der Unverstand der Preisrichter mit einem verlogenen Ruhme genarrt hatte.

* **Salzburg.** Der Internationalen Mozart-Stiftung in Salzburg ist kürzlich auch der König von Sachsen mit einer einmaligen Dotation von 500 fl. beigetreten. Die junge Stiftung zählt nun einen grossen Theil der europäischen Souveräne, dann den Sultan und den Vicekönig von Egypten unter ihre Mitglieder.

* **Wien.** Die General-Intendanz des Hoftheater hat die Berufung des Herrn Julius Sulzer als Orchester-Director im Burgtheater genehmigt, und wird Herr Sulzer demnächst aus Italien zur Uebernahme dieses für tüchtige Reformbestrebungen grossen Spielraum gewährenden Postens eintreffen.

* [Franz Schubert's »Zauberharfe«.] Ueber die erste Aufführung des Melodrams: »Die Zauberharfe«, von Franz Schu-

bert, im Theater an der Wien im Jahre 1820, aus welchem bei dem am 13. d. M. stattfindenden Concerte des Wiener Männergesangvereins drei Chöre zum Vortrage gelangen, schrieb die damalige »Allgemeine Musikalische Zeitung« in etwas herablassendem Tone Folgendes: »Im Theater an der Wien wurde am 19. d. (August 1820) zum erstenmale dargestellt: »Die Zauberharfe«, ein Zauberspiel in drei Acten, mit Musik von Herrn Schubert. Wenn man erwägt, dass der junge Componist sich hier zum erstenmale in einer höheren Gattung versuchte, so muss man seinem rühmlichen Streben, eigenthümlich zu bleiben und auf diesem einzig möglichen Wege einst eine bedeutende Kunststufe zu erreichen, nur volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Nähere Bekanntschaft mit den Mysterien der Bühne und belehrende Selbsterfahrung über den Effect grosser Instrumentalmassen werden zur Zeit die richtigsten Wegweiser werden, und alle jene gefährlichen Klippen vermeiden lehren, die sich jedem kunstjunger unausweichlich entgegenstemmen. Das Auge wird in diesem Drama vollkommen befriedigt werden, denn die Decorationen sind von der herrlichsten Wirkung. Eine günstigere Theaterzeit und ein weniger sombroser Stoff wären für das Ganze vortheilhafter gewesen.«

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 48. *L. Escudier*: Verdi sénateur. — *M. de Thémines*: La petite musique et la grande. — *Henry Cohen*: Judas Machabée de Haendel. — *Ch. de Sivry*: Les Tziganes. — *G. Stradina*: Vieux Carnet.

The Athenaeum. Nr. 2456. Herr Joachim Raff. — Concerts. — Operas in Paris. — Nr. 2457. Dr. Liszt. — Sacred Harmonic Society.

Boccherini. Firenze. Nr. 11. *B. Gamucci*: Considerazioni sul bello Musicale. Fine. — Dr *Arcangelo Camiolo*: Sulla scienza dei sentimenti musicali. — *Mattia Cipollone*: Dell' inno. — *Domenico Bertini*: Bartolommeo Cristofori Padovano, inventore del Piano-Forte.

The Choir. Nr. 416. York Minster. — Ireland and the National Music Meetings. — M. Membrée's new opera »Les Parias«. — Music in Scotland, in Liverpool. — Prof. Ritter on the History of Music. Sixth lecture. Catholic church music from the death of Palestrina to our time. — Nr. 417. Unpublished letters of Berlioz. (Contin.) — Mr. E. J. Hopkins on Chants ancient and modern. — Professor Ritter on the History of music. (Contin.) — Music in Scotland, in Liverpool. Concerts. — Reviews (»Music in play and music in earnest« by A. Orlando Steed).

La Chronique musicale. Dir. Arthur Heulhard. Nr. 34. *R. de St.-Arroman*: Les travaux du nouvel Opéra. (Suite.) — Dr. *T. Burq*: Gymnastique pulmonaire contre la phthisie. Chap. IV. — *H. Lavoix fils*: La musique dans l'Ymagerie du Moyen âge. VI. Iconographie musicale au seizième siècle. — *Paul Foucher*: Les cantatrices dramatiques. IV. Catarina Gabrielli. — *H. Marcello*: La Disette et les Accapareurs. — Nr. 35. *F. de Filippi*: De la sonorité des Salles de Spectacle. — *A. Pougin*: André Philidor. VI. — *Ch. Barthélemy*: Voltaire librettiste. III. La princesse de Navarre (Février 1745). IV. Le temple de la gloire (novembre 1745). V. Le baron d'Otrante (1769). — *M. Cristal, H. Marcello, H. Cohen*: Revue des Concerts. — *O. Le Trioux*: Revue des Théâtres lyriques. — *A. P.*: Chronologie de 1874. Novembre.

Dwight's Journal of Music. Boston. Nr. 16. Mendelssohn's »Walpurgis Night«. — Eastern Music. — Dr. *F. Gehring*: How not to do it. (Mendelssohn's letters in the Choir.) — A Concert-Goer's complaint. The »Old English Gentleman« in Court. From »Musical and Personal Recollections« by Henry Phillips. — Gigantic concert scheme in London, Royal Albert Hall season 1874—75. Concerts every evening. — Concert Programmes.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 50. *G. M.*: Wagneriana. — Bericht aus Mailand.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 48. *Ch. Barthelemy*: Voltaire librettista. Contin.

Le Guide musical. Nr. 47 49. Correspondances.

Harmonie. Offenbach, André. Nr. 4. *Paul Seiffert*: Standpunkt und Grundlagen einer Clavierpädagogik. Forts. — Aus den Vereinen. Berliner Musikbriefe. — Musikdir. Fr. Wilh. Ruhl, †. Didaskalia.

Der Kunstfreund. Nr. 12. Raff's Symphonie »Im Walde«. — Der Kehlkopf Pauline Lucca's und Herr Dr. Fieber. — Das Wochenheft (Blätter für deutsche Kunst), enthält Concert- und Theaterberichte. Nr. 9. Händel's Herakles. — Erste Aufführung des Oratoriums »Christus« von Fr. Kiel durch den Riedel'schen Verein in Leipzig. — Nr. 10. Ein Jubiläum (des gemischten Gesangvereins zu Quedlinburg).

Il Lunedì d'un dilettante. Nr. 42. *G. A. Biaggi*: Un semplice dilettante, paragonabile, per due riflessi, a Verdi. La nuova Piccarda Donati ad Arezzo. — *Filippo Filippi*: Un vecchio maestro di canto (Pierfrancesco Tosi). — Nr. 43. San Carlo, la competizione per l'Appalto, ad onta del »non possumus« municipale. — La »Giroflé-Girofla« al teatro Apollo di Venezia. — Nr. 48. Un vecchio maestro di canto (Tosi). (Contin.)

Le Ménestrel. Nr. 51. *H. Barbedette*: Christophe-Willibald Gluck. I. Partie, Biographie. III. — *A. Pougin*: Judas Machabée de Haendel au Cirque des Champs-Elysées, et les Amours du Diable au Châtelet. — *Ern. David*: Vocalistes et virtuoses. Mme. Todi. XV. — Nr. 52. *H. Barbedette*: Christophe-Willibald Gluck. I. Partie. Biographie de Gluck. VI. — *Ern. David*: Vocalistes et virtuoses. Mme. Todi. XVI—XIX. (Fin.) — Sainte Cécile.

Il Mondo artistico. Milano. Nr. 47. La »Contessa di Mons« a Trieste.

Die Gegenwart von Paul Lindau. Nr. 48. *H. Ehrlich*: Eine neue Oper. »Cesario«. Oper in drei Acten nach Shakespeares »Was ihr wollt« von Emil Taubert, Musik von W. Taubert (aufgef. zu Berlin).

Bibliographie.

Bücher über Musik.

Delprat. — Les Orchestres et les Institutions musicales en Hollande, par *Ch. Delprat*. Paris, imprim. Morris père et fils. (6 novembre.) In-8°. 28 p. (Reproduction d'une série d'articles publiés dans l'Art musical d'août et septembre 1874.)

Euterpe. — Der Musikverein Euterpe zu Leipzig 1824—1874. Ein Gedenkblatt auf Grund der Akten hrsg. bei der Jubelfeier des 50jähr. Bestehens der Euterpe. Leipzig 1874, Kahnt. gr. 8°. 52 S. Mk. 0, 75.

Handbüchlein, Kleines, zum Gebrauche bei dem Unterrichte im Pianoforte- und Violinspielen. Enth. die gebräuchlichsten musikalischen Fremdwörter mit vielen Notenbeispielen. Nebst einem Anh., enth. ein Gerippe sämmtl. Tonarten mit den verwandten Moll-Tonarten u. das Wichtigste aus den Elementen d. Musikunterrichts. Von Musik-Dir. M. K. Potsdam, Rentel. 8°. 40 S. Mk. 0. 50.

Heinze. — Theoretisch-praktische Harmonie- u. Musiklehre nach pädagogischen Grundsätzen nebst specieller u. ausführl. Behandlung der Harmonien der Kirchentonarten bearbeitet von Sem.-Lehrer *Leop. Heinze*. 1. Theil. 3. umgearb. u. erweit. Aufl. Ober-Glogau 1874, Handel. gr. 8°. VI, 239 S. Mk. 3, 75.

Marx. — Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen von *Adolf Bernh. Marx*. In 2 Thln. m. chronolog. Verzeichniss der Werke und autograph. Beilagen. 3. Aufl. m. Berücksicht. der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt von Dr. Gust. Behncke. Berlin 1875, Janke. Lex.-8°. XIX, 365 u. VII, 456 S. Mk. 14.

v. Roda. — Ueber den musikalischen Theil des neuen Mecklenburgischen Cantionals, den inneren Zusammenhang, Bedeutung und Ausführung seiner liturgischen Stücke. Vortrag, gehalten bei der sechsten Versammlung des Mecklenb. Landes-Lehrer-Vereins in der Aula der Universität und auf Wunsch der Zuhörer dem Druck übergeben von Dr. *Ferdinand von Roda*, akadem. Lehrer der Musik. Rostock, Stiller'sche Hof- u. Univ.-Buchh. 1874. gr. 8°. 23 S.

Schumann. — Musikalische Haus- und Lebensregeln von *Robert Schumann*. Mit gegenüberst. engl. Uebersetzung von H. H. Pierson. Leipzig 1874, Schuberth & Co. 16°. 35 S. Mk. 0, 75.

Le Théâtre. Revue bi-mensuelle. Théâtre ancien. Théâtre moderne. Portraits. Autographes, Fac-simile d'estampes curieuses. Rédacteur en chef: *Jules Bonnassies*. Paris, libr. de l'Écho de la Sorbonne. Nr. 1. 1. Decbr. 1874. Un numéro 1 fr. 50. Trois mois: 9 fr. Six mois 16 fr. Un an 32 fr.

Traité élémentaire de plain-chant, contenant les règles de la méthode et celles de l'accompagnement; par un ecclésiastique du diocèse d'Annecy. Annecy, imp. Burdet. In-8°. 108 p.

Bedeutendere Erscheinungen auf dem Gebiete der praktischen Musik.

Pierson, H. Hugo, Op. 54. Macbeth. Sinfon. Dichtung f. gr. Orch. Part. 8°. Leipzig, Schuberth & Co. Mk. 5, 50.

Reinecke, C., Op. 132. Quartett f. 2 Viol., Viola, Vello. Part. 8°. Mk. 3. Stimmen Mk. 7. Leipzig, Forberg.

Witt, Franz, kirchliche Gesänge f. 4 Männerstimmen. Neue Folge Op. V. Regensburg, Pustet. Partitur. 4°. 72 S. Mk. 3, 60. 4 Stimmen Mk. 2, 40.

Titel und Inhaltsverzeichniss zum Jahrgang 1874 werden in nächster Zeit ausgegeben.

ANZEIGER.

[219] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur

zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*. — 2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse*. — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch u. französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Chorwerke mit Orchester

[220] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Für Männerchor und Orchester.

Gernsheim, Fr., Op. 10. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von *Herm. Lingg*, für Männerchor u. Orchester. Partitur 1 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Chorstimmen à 3½ Ngr. Orchesterstimmen in Abschrift.

Hiller, Ferd., Op. 112. **Der 93. Psalm** für Männerchor und Orchester. Clavierauszug 2 Thlr. Chorstimmen à 10 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Kronach, Em., Op. 5. **Der 96. Psalm** für Männerstimmen und Orchester. Clavierauszug 2 Thlr. 25 Ngr. Singstimmen à 10 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Kunkel, Gotth., Op. 23. **O Vaterland! Du bist es werth!** Dichtung von *Marie Ihring* für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte. Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 10 Ngr. Chorstimmen à 1½ Ngr. Instrumentalstimmen in Abschrift.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 98. Nr. 3. **Winzerchor** für Männerstimmen aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27, c. der nachgel. Werke.] Mit deutschem und engl. Texte. Partitur 25 Ngr. Clavierauszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr. Chorstimmen à 1½ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 2. **Ostermorgen.** Gedicht von *Geibel*, für achtstimmigen Männerchor mit willkürlicher Begleitung von Blasinstrumenten. Gesangspartitur 15 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr. Orchesterpartitur 10 Ngr. Orchesterstimmen in Abschrift.

—— Op. 4. **Thürmerlied.** Gedicht von *Em. Geibel*, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen à 5 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Schulz-Beuthen, H., Op. 1. **Befreiungsgesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms f. gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 2 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen à 3½ Ngr.

Schumann, Rob., Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade nach *L. Uhland*, bearbeitet von *R. Hasenclever*, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Solostimmen 5 Ngr. Chorstimmen à 5 Ngr.

---

[221]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 Mk. 40 Pf. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 Mk. 40 Pf. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Josua.
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. 50 Pf. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 4 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. 20 Pf. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Theodora.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 Pf. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese jetzt im Preise zufolge der gesteigerten Herstellungskosten etwas erhöhte, aber dennoch sehr **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15 — Redaction: **Berlin W.,** Genthinerstrasse 16, II.

